This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

MARSHALL MONTGOMERY
COLLECTION

Montgomery 5 C 4

2 Bde 4.10.

Walter Gordon.

24 Oct. 1904.

C. Allen.

Dresden.

Shakespeare.

Das Recht der Ueberſetzung in die engliſche und franzöſiſche Sprache behält ſich der Verleger vor.

Shakespeare.

Von

G. G. Gervinus.

Vierte verbesserte Auflage.

Mit ergänzenden Anmerkungen versehen
von
Rudolph Genée.

Erster Band.

Leipzig,
Verlag von Wilhelm Engelmann.
1872.

— Subjects, on which I should find it difficult, not to say too much, though certain after all, that I should still leave the better part unsaid, and the gleaning for others richer than my own harvest.

Coleridge.

Vorrede

zur ersten bis dritten Auflage.

Die Schilderung des großen britischen Dichters, die ich hier veröffentliche, ist aus einer Reihe von glücklichen Stunden entsprungen, in denen ich mehrere Jahre hindurch die Werke Shakespeare's zu einem Gegenstande andauernder Betrachtung machte und aus ihrer Erklärung die edelsten Genüsse zog.

Nach der Vollendung meiner Geschichte der deutschen Dichtung drängte es mich, auf das lange verlassene Gebiet politischer Geschichte, meiner anfänglichen Richtung, zurückzukehren. Meine Absicht war, und sie ist es noch, an den Schlußsatz jener historischen Darstellung unserer Dichtung anzuknüpfen und den Versuch zu wagen, die Geschichte unserer Zeit zu schreiben, in ihr dem deutschen Volke wie im Spiegel das Bild seiner Gegenwart zu zeigen, ihm seine Schmach, seinen Beruf, seine Hoffnungen vorzuhalten, ihm die Züge und die Natur des ganzen Körpers und Geistes dieser Zeit zu deuten, die mehr und mehr eine große und bedeutungsvolle zu werden und die Mühe des geschichtlichen Beobachters zu lohnen versprach. Seitdem haben die Ereignisse dieser Erwartung rasch zu entsprechen begonnen; sie

bieten dem Geschichtschreiber eine stets lockendere Aufgabe und werden ihm zugleich eine stets lehrreichere Schule. Sie haben auch mich aus einer beobachtenden Stellung eine Weile in den Strudel der werdenden Verhältnisse gerissen, ein Labyrinth, in dem für uns, was auch der Anschein dagegen sagen möchte, vorerst keine Aussicht ist zu einem befriedigenden und abschließenden Ziele.

In diesen Regungen des äußeren Lebens war mir ein Ort der Sammlung und Gemüthsfassung, mitten im Forschen nach den gemeinen Hebeln, die die geschichtliche Welt bewegen, eine Erhebung der Seele über die Niederungen der Wirklichkeit weg ein Bedürfniß geblieben, das sich nicht abweisen ließ.

Die nächste Vergangenheit unserer Bildung und Geschichte erklärt es zur Genüge, warum wir noch Alle in Deutschland gewöhnt sind, der schönen Kunst und ihrer Gaben nicht wohl entbehren zu können. Die Gegenwart aber ruft uns gleichsam aus diesen theuer und liebgewordenen Gewöhnungen hinweg auf das Gebiet des handelnden Lebens herüber, das sich mit halber Anstrengung nicht gewinnen läßt, das unsere gesammten Kräfte in Anspruch nimmt. Getheilt zwischen diese streitenden Bedürfnisse und Anforderungen, wie läßt sich beiden genügen, ohne beiden zu schaden?

Den Forderungen des Vaterlandes, den Pflichten des Tages, dem thätigen Berufe des Lebens läßt sich nichts abdingen; ihm will zuerst Genüge geleistet sein; der Genuß, die geistige Würze muß sich ihm fügen. Aber die Genüsse des Geistes selbst können der Art sein, daß sie ein Sporn unserer handelnden Thätigkeit und Wirksamkeit werden, wenn sie so gewählt sind, daß sie unsere Empfindungen unverkünstelt, unsere Vorstellungen gesund halten, daß sie

neben Gemüth und Einbildungskraft auch den praktischen Verstand beschäftigen und die Willenskraft zu Entschlüssen bestimmen. Der musischen Werke, die diese Eigenschaft in einem höheren Grade besitzen, sind überhaupt nur Wenige; diese Wenigen sind aber von dem ersten und größesten Range.

In der Bildungsgeschichte Englands und Deutschlands gibt es zwei Männer, der Eine in diesem, der Andere in jenem Lande geboren, die die alte germanische Verwandtschaft und Gemeinschaft noch in diesen späteren Jahrhunderten aufrecht halten, in deren Besitz sich die beiden Nationen theilen, um deren höhere Würdigung sie sich streiten. Der gleiche Theil, den sie an dem vorzugsweise praktischen und an dem vorzugsweise geistigen Volke haben, rückt diese Vermittler zweier Nationen vorragend in jene mittlere Stellung, wo sich widersprechende Eigenschaften versöhnen und verbinden, worin eine sichere Bürgschaft menschlicher Größe gelegen ist. Ein gleich interessantes Bild bietet die ganze Geistesgeschichte der Menschheit vielleicht nicht zum zweitenmale dar! Diese Männer und ihr Verhältniß zu beiden Völkern haben mir daher immer zu denken und zu bewundern gegeben; sie traten mir in diesen Zeiten näher, wo uns in unserer eigenthümlichen Lage ihre Werke die geeignetste Nahrung bieten.

Unseren Händel haben sie in England eingebürgert und zu den Ihren gezählt, sie haben in dauernder Ueberlieferung, zwischen allen Verderbnissen des Zeitgeschmacks, seine reine Tonkunst lieb behalten, sein Andenken dankbar bewahrt. Zu ihm, einem Luther an überströmender Kraftfülle, an starker und heftiger Gemüthsart, an protestantisch-religiöser Tiefe, an weiter Beherrschung der inneren Welt der Gefühle und an wunderbarer Sprachschöpfung, zu ihm

muß man sich retten, wenn man von den Verirrungen des musikalischen Treibens einer empfindungsarmen und zerrissenen Zeit hinwegflüchten will; denn bei ihm allein unter den Neueren lernt man verstehen, was die Alten von der männlichen Dorischen Tonweise als einem sittlichen Bildungsmittel und von ihren veredelnden und kräftigenden Wirkungen auf Charakter und Willen des Menschen gesagt haben. Ihm haben die Engländer die richtigere Schätzung zu Theil werden lassen; er ist dort der Nationalliebling unter den Tonkünstlern geblieben, obwohl an menschlichem und musikalischem Charakter kein deutscherer Mann gefunden wird, obwohl seine Tonkunst in einer ganz organischen Weise sogar mit der Geschichte unserer Dichtung und ihren höchsten Eigenschaften verwebt ist. — Davon vielleicht ein andermal.

Dem Engländer Shakespeare rühmen wir uns gern sein größeres Recht gethan zu haben; gewiß ist, daß wir ihn durch Fleiß und Liebe, so gut wie England unseren Händel, uns erobert haben, wenn auch England nicht in dem Maaße, wie wir jenen, ihn sich rauben ließ. Wenn es um geistige Genüsse gilt, die uns, an jenem Scheidewege zwischen thätigem und betrachtendem Leben, in sich selbst die höchste Befriedigung gewähren können, ohne uns für den Beruf des äußeren Handelns zu erschlaffen, so gibt es keine reichere Quelle als diesen Dichter, der mit den Zaubern seiner Einbildungskraft die schwärmerische Jugend und ihre Ideale fesselt, wie er mit der Besonnenheit und Reife seines Urtheils dem männlichen Geiste unerschöpfliche Nahrung bietet; der den Sinn für das wirkliche und wirkende Leben in seinem breitesten Umfange stählt und schärft, aber zugleich über seine Schranken weit emporhebt zur Anschauung der ewigen Güter; der die Welt zu-

gleich zu lieben und gering zu achten, zu beherrschen und zu entbehren lehrt. Mit diesen Eigenschaften hat uns Shakespeare die Freude an vieler anderen Dichtung verleiden können, weil er für alles Aufgegebene hundertfachen Ersatz bietet. Selbst an unseren eigenen großen Dichtern, an unseren Goethe und Schiller, hat er uns zweifeln gemacht; es ist bekannt genug, daß in einer jungen Schule in Deutschland der messianische Glaube an die Zukunft eines zweiten, deutschen Shakespeare herrscht, der eine größere dramatische Kunst begründen werde, als jene Beiden. Bis er kommt, bis dieser Glaube wirksam genug geworden ist, um Shakespeare zu versetzen, kann es uns in jener Lage, wo wir, an der Schwelle eines neuen politischen Lebens, einer praktischen Geistesschule bedürftig sind, auf alle Fälle nichts schaden und nur nützen, wenn diese Richtung des Geschmacks Bestand erhält und sich ausbreitet, wenn wir es aufs Neue angreifen, den alten Shakespeare bei uns immer mehr einzubürgern, selbst auf die Gefahr hin, daß er unsere Dichter mehr und mehr in Schatten stelle. So wäre es von demselben Nutzen für unser geistiges Leben, wenn sein berühmter Zeitgenosse Bacon zeitgemäß wiederbelebt würde, um unserer idealistischen Philosophie die Wage zu halten. Denn Beide, Dichter und Philosoph, die in Geschichte und Politik ihres Volkes tiefe Blicke gethan haben, stehen auf dem Höhepunkte ihrer Kunst und Speculation immer zugleich auf dem ebenen Boden der realen Welt; sie wirken mit der Gesundheit ihres Geistes auf die Gesundung der Köpfe, da sie auch in ihren ideellsten und abstractesten Darstellungen auf eine Bereitung für das Leben hinarbeiten, wie es ist, für das Leben, um das es in den Werken der Politik ausschließlich gilt. Unsere zahme,

bald romantisch und phantastisch ausschweifende, bald häuslich und bürgerlich hinschleppende Poesie und unsere spiritualistische Philosophie thut das nicht, und wir sollten wohl überlegen, ob das die geeignete Schule ist, uns für den Beruf vorzubereiten, dem wir so eifrig entgegenstreben. In England, dem Lande der politischen Meisterschaft, würde man sie nicht dafür erkennen. Denn Niemand sei so voll Wahn und Thorheit zu glauben, daß jene so beschaffenen Dichter und Philosophen irgend ein Zufall in dieß so beschaffene Volk hineingeworfen habe! Ein Volksgeist, derselbe praktische tüchtige Lebenssinn, der jenen Staat und jene Volksfreiheit geschaffen hat, hat auch jene lebensweise Dichtung und jene erfahrungsvolle Philosophie gestaltet. Und je mehr und entschiedener wir uns Sinn und Gefallen an solchen Geisteswerken an- und ausbilden, je entschiedener werden auch wir der Befähigung entgegenreifen, das handelnde Leben mit dem Geschicke zu bauen, das jene ausgewanderten Vorfahren, aller Welt zur Nachahmung, bewiesen haben.

Dieß Buch will anleiten, den Dichter zu lesen, von dem es handelt. Möchte man es darum nicht auswählend und zerpflückend lesen, sondern im Zusammenhange und ganz, und den Dichter immer zur Seite. Vieles möchte sonst unverständlich bleiben, vieles grillenhaft dünken, vieles in den Dichter hineingelegt scheinen, während mein anspruchloses Bestreben war, ihn so viel als möglich zu seiner Erklärung selbst reden zu lassen. Die Erlebnisse meiner Betrachtung, ungesucht wie sie sind, werden nach manchen Seiten hin nichts Neues bringen, nach anderen Viele überraschen. So braucht man die dichterische Schönheit, die intellellectuelle Ueberlegenheit in Shakespeare's Werken den meisten Lesern nicht mehr nachzuweisen; die

glänzende sittliche Hoheit dieses Dichters haben wir uns dagegen durch äußerliche Dinge vielfach verdecken lassen. Sieht man erst durch die äußere Hülle hindurch, so wird man auch in dieser Hinsicht eine Größe in diesem Manne gewahren, die mit jeder andern Seite in ihm wetteifert, die aber wohl Manchem in dieser Zeit fremdartig auffallen wird, in der man sich gewöhnt hat, die geistige Größe von Freigeisterei und freien Sitten unzertrennlich zu denken.

Oft ist mir die tadelsüchtige Strenge meiner literarischen Urtheile und meine negirende Haltung gegen die Dichtungsversuche unserer Tage vorgeworfen worden. Es thut mir wohl, hier eine Gelegenheit zu haben, zu zeigen, daß ich auch loben und lieben kann. Und wenn Lob und Liebe geeigneter als Tadel ist, unsere ringende Literatur zu kräftigen und zu begeistern, dann gewiß müßte das Bild, das ich hier entwerfe, den Stachel des Nacheifers in jede begabte Seele werfen. Denn die Arbeit ist mit ausdauernder Liebe gefertigt, der Gegenstand mit ausschließender Liebe gewählt, jedes gelehrte Beiwerk ausdrücklich fern gehalten worden, um den Blick des Betrachters ganz auf dieß Eine Object der Bewunderung zu fesseln.

Diese Würdigung des britischen Dichters ist im Grunde eine nothwendige Ergänzung meiner Geschichte der deutschen Dichtung. Denn Shakespeare ist nach Verbreitung und Wirkung, fast mehr als irgend Einer unserer gebornen deutschen Dichter, ein deutscher Dichter geworden. Dann aber wurde, ganz abgesehen von dieser Bedeutung Shakespeare's für unsere poetische Bildung, jenes Werk über die deutsche Dichtung von mir entworfen, indem ich unverrückt das Auge auf die höchsten Ziele aller poetischen Kunst, und darunter auf Shakespeare's Werke, gerichtet hielt. Dieß machte die Urtheile streng, weil sich diesem Höchsten gegen-

über die theilweise Unbefriedigung auch vor den ersten Leistungen unserer ersten heimischen Dichter nicht ganz verbergen ließ. Vielleicht versöhnt sich nun mancher eher mit den Urtheilen dort, nachdem ihm hier der Maaßstab deutlicher gemacht ist, mit dem gemessen ward. Vielleicht auch lernt man nun aus der durchgreifenden Verschiedenheit der beiden Werke besser den Unterschied erkennen zwischen geschichtlicher und ästhetischer Beurtheilung dichterischer Erzeugnisse.

Der Gewinn, den ich selbst aus dieser Betrachtung gezogen habe, dünkt mir ganz unausmeßbar. Es kann scheinen, als sei wenig selbständiges damit geleistet, daß man sich einem Andern blos erkennend und erklärend gegenüberstellt. Aber wenn diese Erkenntniß an einem großen Menschen geübt wird, dessen Kunst in ihrer Kraft und Weite das All der Dinge umspannt, dessen eigene Lebensweisheit noch dazu nicht eigentlich in gerader Ueberlieferung vor uns liegt, sondern erst durch eine eigene Geistesoperation von den Elementen dichterischer Charakteristik und Beimischung gereinigt werden muß, so hat diese Beschäftigung all das Fördernde, was eine praktische Menschenkenntniß und Studium, in größter Concentration an den würdigsten Gegenständen versucht, nur darbieten kann; ihr Nutzen wie ihr Genuß kommt kaum mit dem einer anderen Thätigkeit in Vergleich, und sie ruft alle Kraft des innern selbstthätigen Lebens in die Waffen.

Heidelberg, 1849, 50, 62. G.

Vorwort zur vierten Auflage.

Kaum ein anderes Werk des verewigten Verfassers hat seinen Namen in so weite Kreise des Publikums getragen, als sein „Shakespeare". Bei der neuen Auflage, in welcher hiermit das Werk erscheint, mußten die bemerkenswertheften Resultate aller Forschungen aus dem letzten Decennium berücksichtigt werden. Da es aber keiner fremden Hand zustehn konnte, in das ursprüngliche Gefüge einer solchen Arbeit einzugreifen und sie durch Einschaltungen und Aenderungen in ihrem eigenartigen Wesen zu verletzen, so sind in den Text nur jene wenigen Anmerkungen und Aenderungen aufgenommen, welche Gervinus selbst in sein Handexemplar eingetragen hatte. Was der Unterzeichnete, dem die ehrenvolle Aufgabe einer Redaction dieser neuen Ausgabe übertragen wurde, sonst hinzuzufügen für nöthig und für angemessen fand, sollte seinen Platz in einem gesonderten Anhang erhalten, mit welchem jeder Band zu ergänzen war. Ueber die Gesichtspunkte, welche auch bei diesen Ergänzungen mich leiten mußten, habe ich mich in einer Vorbemerkung zu dem Anhang des ersten Bandes ausgesprochen.

Dresden, im Sommer 1872.

Rudolph Genée.

Inhalt.

	Seite
Einleitung	1
Shakespeare in Stratford	30
Shakespeare's beschreibende Gedichte	47
Shakespeare in London und auf der Bühne	58
Dramatische Dichtung vor Shakespeare	59
Mysterien	61
Moralitäten	63
Zwischenspiele	67
Wiedergeburt der alten Kunst	76
Romantische Dramen	83
Neugeburt des englischen Kunstdramas	88
Historien	94
Die Bühne	108
Shakespeare's erste dramatische Versuche	130
Titus Andronicus und Perikles	131
Heinrich VI.	144
Die Komödie der Irrungen und Die Zähmung der Widerspänstigen	168
Zweite Periode der dramatischen Dichtung Shakespeare's	188
1. Erotische Stücke	190
Die beiden Veroneser	197
Verlorene Liebesmühe und Ende gut Alles gut	206
Ein Sommernachtstraum	235
Romeo und Julie	257
Der Kaufmann von Venedig	290

Seite
2. Hiſtoriſche Stücke 313
Richard III. 327
Richard II. 352
Heinrich IV. 1. Thl. 377
Heinrich IV. 2. Thl. 419
Heinrich V. 429
König Johann 447
3. Luſtſpiele 471
Die luſtigen Weiber von Windſor 478
Wie es euch gefällt 490
Viel Lärmen um Nichts 515
Drei-Königs-Abend oder Was ihr wollt 536
4. Shakeſpeare's Sonnette 560
Anmerkungen 603

Einleitung.

In unſerer Zeit werden eine Menge Monographien über einzelne Schriftſteller und Schriftwerke verfaßt, die gewöhnlich in Folge eines zufälligen Anſtoßes aufgegriffen, mit vorübergehender Liebhaberei behandelt, als flache Neuigkeiten aufgenommen und mit einer flüchtigen Neugierde geleſen werden.

Nicht ſo möchte ich es mit dieſer Darſtellung Shakeſpeare's halten und gehalten wiſſen. Ich kann ſie nicht als eine leichte Erholung darbieten wollen, da ſie einen der ernſteſten und reichhaltigſten Stoffe behandelt, die überhaupt gewählt werden können.

Denn dieſe Betrachtung gilt einem Manne, der von der Natur auf eine ſo verſchwenderiſche Weiſe ausgeſtattet war, daß man ſelbſt dort, wo der Maaßſtab zu ſeiner Beurtheilung am meiſten gebrach (wie unter den Kritikern der romaniſchen Nationen), den angebornen Genius immer in ihm ahnte und einen wildgewachſenen Geiſt in ihm beſtaunte, während diejenigen, die ſich in ſeine Werke mit unbefangener Betrachtung zu vertiefen verſtanden, ſich mehr und mehr in der langſam geſchöpften Ueberzeugung vereinigten, daß alle Zeiten und Völker, in welchen Zweigen des Wirkens es ſei, nicht leicht einen Zweiten aufzuweiſen haben, in dem der natürliche Reichthum des Geiſtes, die menſchliche Begabung, das urſprüngliche Talent, die Leichtigkeit der geiſtigen Bewegung ſo groß wäre wie in ihm.

Dieſe Betrachtung gilt, was vielleicht mehr iſt, einem Manne, der von dieſer freigebigen Ausſtattung der Natur den freigebigſten Gebrauch gemacht hat. Shakeſpeare war von der Ueberzeugung durchdrungen, und hat ſie in mannichfaltigem Ausdruck ausgeſprochen, daß die Natur dem Menſchen nichts geſchenkt, ſondern nur geliehen habe, daß ſie ihm nur gebe damit er wieder geben ſolle. Er hatte die Erfahrung, daß es in dem Leben eines ſtrebenden Menſchen nicht genug ſei, die Bahn der Ehre Einmal betreten zu haben, ſondern daß es darauf ankomme, in ihrem Gleiſe unausweichlich zu beharren. Und er kam dieſer Ueberzeugung alsdann mit der ausdauerndſten Anſtrengung nach, indem er von Anfang bis zum Ende ſeiner öffentlichen Laufbahn eine Thätigkeit entwickelte, welche uns Deutſchen beſonders, die wir einen Goethe und Schiller (nicht geringe Menſchen wahrlich) in mühſeliger Arbeit haben ringen ſehen, völlig räthſelhaft erſcheint.

Dieſe Betrachtung gilt einem Manne, deſſen dichteriſche Ueberlegenheit Alle fühlen, die auch nicht in der Lage ſind, ſie ſich völlig klar zu machen, während der Kenner, der mit ihm innerlichſt vertraut iſt, und neben ihm die Geſchichte der Dichtung in ihrem ganzen Umfang zu vergleichen weiß, ihn im Mittelpunkte der neueren dramatiſchen Literatur auf der Stelle ſtehen ſieht, die Homer in der Geſchichte der epiſchen Poeſie einnimmt, als den offenbarenden Genius der Gattung, deſſen Bahn und Weiſe nie ungeſtraft verlaſſen werden kann.

Dieſe Betrachtung gilt endlich einem Manne, deſſen ganzer Werth mit der Erkenntniß blos ſeiner poetiſchen Größe bei weitem nicht ausgemeſſen iſt. Man hat ſeine Werke ſo oft eine weltliche Bibel genannt; Johnſon hat geſagt, daß aus ſeinen Darſtellungen ſelbſt ein Einſiedler die Weltbegebenheiten ſchätzen lernen könne; wie oft iſt es wiederholt worden, die ganze Welt und Menſchheit ſei in ſeinen Dichtungen im Spiegel zu ſehen! Dieß ſind nicht übertriebene Redensarten, ſondern verſtändige, wohl begründete Urtheile. Die

Menschheit liegt nicht, wie in dem Drama des Alterthums, blos nach ihren typischen Charakterformen, sondern selbst nach ihren vortretendsten individuellen Gestalten in seinen dichterischen Schöpfungen abgebildet vor; wir blicken in alle Zustände des inneren Seelenlebens der Einzelnen, in das Treiben aller Klassen und Stände, in alle Arten des Familien- und Privatlebens, in alle Phasen des öffentlichen Geschichtslebens hinein. Wir werden eingeführt in das Treiben der römischen Aristokratie, Republik und Monarchie, in die mythische Heroenzeit der gallischen und britischen Urbevölkerung, in die abenteuerliche Welt der romantischen Ritterzeit und des Mittelalters, auf den Boden der vaterländischen Geschichte der mittleren und neueren Zeiten. Ueber allen diesen Epochen, über allen diesen mannichfaltigsten Verhältnissen steht der Dichter mit einer Ueberlegenheit der Anschauung, so erhaben über Vorurtheil und Partei, über Volk und Zeit, mit einer solchen Gesundheit und Sicherheit des Urtheils in Sachen der Kunst, der Sitte, der Politik, der Religion, daß er einem viel späteren und reiferen Zeitalter anzugehören scheint; er entfaltet für alle allgemeinen und besonderen Lagen des inneren und äußeren Lebens eine Weisheit und Kenntniß des Menschen, die ihn zu einem Lehrer von unbestreitbarer Autorität macht; er hat seine moralische Weltansicht aus reicher Beobachtung der äußeren Welt so geschöpft, und an einem reichen inneren Leben so geläutert, daß er mehr vielleicht als jeder Andere verdient, zu einem Führer durch Welt und Leben vertrauensvoll gewählt zu werden.

Mit einem solchen Manne sich ernst und eifrig zu beschäftigen, lohnt jede Mühe und fordert jede Anstrengung heraus. Wenn jetzt von poetischer Lectüre die Rede ist, so denkt die gewöhnliche Lesewelt nur an die gewürzten Neuigkeiten des Tags und an die breiten flachen Romane, die Zeit und Langeweile ausfüllend ein Bedürfniß stillen müssen, das uns unsere überreiche Literatur geschaffen und zur Gewöhnung gemacht hat. Kein ernsterer Mensch kann Freude haben an dieser geistigen Gierde und Schlingsucht; es ist vielmehr eine alte

und köſtliche Regel, daß man, um ſich zu bilden, weniges Gute, und dieß Gute oft und immer wieder leſen ſolle. Bei Niemanden wird ſich die Anwendung dieſer Regel ſo reichlich belohnen, wie bei Shakeſpeare. Denn er iſt immer neu und hat wohl noch Keinen überſättigt. Er darf nicht allein, ſondern er muß oft geleſen werden, und geleſen mit der Genauigkeit, mit der wir in der Schule angehalten werden, die alten Klaſſiker zu leſen; man erfaßt ſonſt nicht einmal die äußere Schale, viel weniger den inneren Kern. Jeder jüngere Leſer Shakeſpeare's wird die Erfahrung gemacht haben, daß man den bloßen Stoff ſeiner Stücke, die Fabel, die Handlung, ſelbſt während des Leſens, nur mit einiger Anſtrengung vollſtändig ergreift, daß man ſie, nach einer einmaligen, ja ſelbſt mehrmaligen Lectüre, bald wieder gänzlich vergißt. So lange man ſo zu Shakeſpeare's Stücken ſteht, hat man ſie nicht begriffen; um ſich ihnen näher zu ſtellen, koſtet es redlichen Fleiß und ernſtes Bemühen.

Das hat nicht allein jeder Einzelne erfahren, ſondern ſelbſt die ganze Welt. Zwei hundert und fünfzig Jahre hindurch haben ſich nun die Menſchen um dieſen Dichter bemüht; ſie ſind nicht müde geworden, in ſeine Werke wie in einen Schacht hinabzuſteigen, um all das edle Metall zu Tag zu fördern, das ſie enthalten; und die am thätigſten waren, waren zuletzt ſo beſcheiden zu erklären, daß wohl kaum ein einzelner Gang dieſer reichen Mine erſchöpft ſei. Und faſt zwei Jahrhunderte waren von dieſer Zeit vergangen, ehe die Männer erſchienen, die Shakeſpeare's ganzen Werth und Gehalt zuerſt erkannten und ſeine reine edle Geſtalt von dem Wuſte der Vorurtheile entkleideten, der ſie umhüllt und entſtellt hatte.

Wie kam es doch, daß dieſer Dichter der ganzen literariſchen Welt und Geſchichte ſo lange ein Räthſel blieb? daß eine ſo außerordentliche Erſcheinung ſo langſam begriffen ward, und noch immer auch jetzt von Vielen ſo mangelhaft begriffen iſt? ein Dichter, der doch über ſich ſelber keineswegs im Unklaren war und den ſchon manche ſeiner Zeitgenoſſen vollkommen zu würdigen ſchienen?

Auf diese Frage liegt Eine Antwort in der Beschaffenheit seiner Werke selbst, und diese Antwort wird uns am Schlusse unserer Betrachtungen von selber einleuchten: die Ursache der langsamen Erkenntniß unseres Dichters liegt vor Allem darin, daß er eben eine außerordentliche Erscheinung ist; denn nur das Gemeine begreift man schnell und nur das Gewöhnliche ohne Misgriff und Irrthum.

Eine andre Antwort auf jene Frage aber liegt in der Geschichte. Und aus ihr will ich in diesen einleitenden Worten mit Wenigem an die nicht unbekannten Verhältnisse erinnern, die es bewirkten, daß ein großer Geist wie dieser nach einer richtig gewürdigten Wirksamkeit so ganz vergessen werden konnte, um dann anzudeuten, auf welche Weise und durch wessen Verdienst er nach und nach dieser Vergessenheit wieder entrissen wurde, und um zum Schlusse anzugeben, in welchem Verhältnisse diese gegenwärtige Arbeit zu ähnlichen, vorhergegangenen steht, die sich die Erläuterung der Shakespeare'schen Werke zur Aufgabe stellten.

Vor der Zeit, in die Shakespeare's Thätigkeit fällt (um 1590—1615), bestand eine Literatur, die eigentliches Volkseigenthum gewesen wäre, in England nicht. Es gab englische Dichter, aber keine englische Nationaldichtung; die namhaften Poeten waren Gelehrte, an lateinischer und italienischer Dichtung geschult, auf die Nachahmung der Schulmuster gerichtet. Ihre Sonnette, ihre Allegorien, ihre Novellen konnten für eine volksthümliche Dichtung wenig bedeuten. In die Reihe dieser Dichter trat Shakespeare mit seinen erzählenden Gedichten und seinen Sonnetten ein. Schon in diesen seinen kleineren Werken äußerte sich, zwischen der reinsten Bescheidenheit und Demuth, das Selbstgefühl des Dichters von seinem eigenen Werthe ganz entschieden. In seinen Sonnetten verheißt er dem jungen Freunde, an den sie gerichtet sind, eine Unsterblichkeit durch seine Verse zu bereiten, die sich erhalten sollen so lange Menschen athmen und Augen sehen; er fordert die Zeit heraus, ihr Aeußerstes zu thun: trotz ihrer zerstörenden Gewalt soll sein Geliebter in ewiger

Jugend in seiner Dichtung leben. Ein Denkmal will er ihm setzen in seinem Verse, den noch ungeborene Augen einst überlesen werden, und künftige Zungen sollen von seinem Dasein reden, wenn alle Athmer dieser Zeit gestorben sind. Solche Kraft sei in seiner Feder, daß er ewig leben werde, wo Athem am unversteglichsten athmet, im Munde der Menschen selbst.

Dieses Selbstgefühl mußte sich in dem Dichter mit der Zeit noch außerordentlich steigern, wenn er auf das Werk seines Lebens zurück sah. Die Bühne hatte noch zu Heinrich's VIII. Zeit nur in rohen Anfängen bestanden; unter Elisabeth ward sie die Stätte, wo zum erstenmale eine eigenthümliche englische Volksliteratur eine Heimat fand. Die Ritterepopöe, die italienische Novellistik und Lyrik war der Fremde entlehnt; bei der Begründung des Schauspiels aber regte der sächsische Genius im Volke die Flügel und die entstehende Bühne ward ein Nationaleigenthum. Das Volk strömte aus den Kirchen in die Schauspielhäuser, Hof und Adel förderten die Werke der dramatischen Kunst; der Schutz von oben, die Gunst von unten, die Bedeutung ihrer Leistungen hob hier die Bühne in einem Vierteljahrhundert aus der niedersten Tiefe in die höchste Höhe hinauf. Den innern Werth, das durfte sich Shakespeare sagen, hatte nur Er ihr gegeben; namhafte Beschützer der Bühne unter dem Adel waren seine besonderen Gönner; die Gunst zweier, sehr verschiedener Regenten haftete vorzugsweise auf seinen Werken, und die des Volkes auf den Darstellungen seiner Gesellschaft.

Diese Bedeutung des Dichters haben seine Zeitgenossen, wenn nicht kunstgerecht gewürdigt, so doch geahnt und zum Theile ganz durchschaut. Unter ihnen hat Niemand der Bewunderung schönere Worte geliehen, als Ben Jonson, der zwar oft als ein Neider und Gegner unseres Dichters verschrieen worden ist. In Wahrheit aber war er, von Shakespeare zuerst in die Welt und auf die Bühne eingeführt, mit ihm in einer dauernden Freundschaft vereinigt, die Beiden zu so hoher Ehre gereicht, wie unseren deutschen Dichterdioscuren die

achtungsvolle Verbindung die sie umschloß; und obwohl ihn sein engerer Gesichtskreis behinderte den Umfang des Shakespeare'schen Genius ganz zu ermessen, war er doch immer selbstlos genug, den ehrenhaften Kern und die offene freie Natur in dem menschlichen Wesen des Freundes, wie den hohen Schwung seines phantasievollen dichterischen Geistes mit warmer Begeisterung anzuerkennen. In seinem Poetaster (1601) sprach er über die Kunst und Lebensweisheit Virgil's einen Preis aus, der, glaubt man, dem großen gegenwärtigen Ruhme Shakespeare's galt und seinen größeren künftigen Ruhm verkündete:

— Was er geschrieben, ist
so urtheilsvoll entworfen, so getränkt
mit jeglicher Erfahrung unsres Lebens,
daß, wer sein Buch nur im Gedächtniß trüge,
nie einen ernsten Fall erleben würde,
deß Sinn und Geist er nicht aus ihm begriffe.
Seine Gelehrtheit schmeckt nicht nach der Glosse,
die nur der Schule Weisheit wiedertönt
und einen hohlen Namen leicht erwirbt,
noch nach entlegnem, lang gesuchtem Stoffe,
den Kunst in reizende Allgemeinheit kleidet:
sie zieht vielmehr die grade volle Summe
des Werths der Kunst und ihrer ersten Wirkung.
Und so von Leben voll ist seine Dichtung,
daß sie wird sammeln Lebenskraft im Leben
und einst bewundert sein wird mehr als nun.

In seinen Gedenkversen auf den gestorbnen Freund, die der ersten Ausgabe von dessen Werken (1623) vorgedruckt sind, hebt er Shakespeare über die englischen Dramatiker (die zu überbieten allerdings so schwer nicht war) hinweg; er will aber auch den donnernden Aeschylus, Euripides und Sophokles und die römischen Tragödien heraufbeschwören, um seinen Kothurn die Bühne erschüttern zu sehen; und wenn er im Soccus auftrete, will er ihm Niemand unter den Alten vergleichen, noch was seitdem aus ihrer Asche entsprang. „Triumphire, mein England! ruft er dann; du hast Einen aufzu-

zeigen, dem alle Bühnen Europa's huldigen müssen. Er war nicht Eines Zeitalters, sondern für alle Zeit. Noch waren alle Musen in ihrer Jugend, als er gleich Apoll oder Mercur hervortrat, unser Ohr zu entzücken. Die Natur selbst war stolz auf seine Schöpfungen und freute sich das Gewand seiner Dichtung zu tragen, das so reich gesponnen und fein gewoben war, daß sie seitdem keinen anderen Geist mehr anerkennen will. Der beißende Aristophanes, der zierliche Terenz, der witzige Plautus gefallen nicht mehr; sie liegen veraltet und verlassen, als wären sie nicht von der Familie der Natur. Und doch muß ich der Natur nicht Alles zuschreiben; auch seine Kunst muß ihr Theil behalten, denn obwohl Natur der Stoff des Poeten ist, so giebt seine Kunst doch die Form hinzu; der wahre Dichter ist eben so sehr gebildet als geboren: und ein Solcher war Er! Sieh, wie des Vaters Antlitz in seinen Nachkommen fortlebt, so erscheint das Geschlecht von Shakespeare's Geist und Sitten glänzend in seinen wohlgefeilten Versen, in deren jedem er einen Speer zu schüttlen scheint, wie geschleudert in das Auge der Unwissenheit. Süßer Schwan vom Avon! welch ein Anblick wäre es, dich in unsern Wassern noch in jenem Fluge zu sehen, der unsere Elisa und unsern Jakob so dahinriß! Doch nein! ich sehe dich als ein Sternbild an den Himmel versetzt: dort leuchte, Stern der Dichter, und übe deinen Einfluß von da, in Liebe und Strenge, auf die sinkende Bühne, die seit deinem Tode getrauert hätte wie die Nacht oder der Tag der Verzweiflung, wenn nicht das Licht deiner Werke hinterblieben wäre".

Wie kam es, ich wiederhole die Frage, daß dieser Dichter, dessen Werth ihm selbst und der Einsicht der Kenner und dem Instincte der Masse seiner Zeitgenossen so wenig fremd war, doch schon wenige Jahrzehnte nach seinem Tode so gut wie vergessen, und auf länger als ein Jahrhundert gänzlich verkannt war? Folgendes sind die Gründe dieser Erscheinung.

Die Gunst, deren der Dichter sich zu erfreuen hatte, konnte doch bereits bei seinen Lebzeiten keineswegs eine allgemein ausgebreitete

sein, schon weil seine Kunst selber ein angefochtenes Gewerbe war. Der Geist der religiösen und sittenstrengen Zeit war in großen Kreisen der Gesellschaft dem üppigen weltlichen Bühnenwerke feindlich entgegengesetzt. Die ernsten Naturen auch in der schriftstellerischen Welt verspotteten mitleidig die Thätigkeit der leichtfertigen Bühnendichter, die von ihren Jamben die Unsterblichkeit hofften; die eifrigen darunter bekämpften diese Kunst wie ein öffentliches Aergerniß und Verderben. Wie einst viele der ritterlichen Epiker des 14. Jahrhunderts thaten, so bereuten manche der dramatischen Dichter (wie Greene und Gosson) in ihren späteren Jahren selbst ihre frühere unheilige Beschäftigung, beschworen ihre Freunde die sündige Kunst zu verlassen uud endeten damit, fromme Aufgaben wie zur Sühne zu behandeln. Die wärmsten Vertheidiger des Schauspiels selber mußten gestehen, daß es eine Sache sei, die der Stützen bedürfe. Die Geistlichkeit, der Richterstand, die städtischen Magistrate setzten gegen alles Schauspielerwesen einen dauernden Widerstand. So hatte sich mitten in ihrer ersten und größesten Blüte die dramatische Kunst in England vor den Bedrohungen und Verfolgungen lebhafter, angesehener und gefürchteter Gegner zu schützen. Die Schauspielkunst war nicht selten für den Dichter und Spieler in hohem Grade vortheilhaft, aber wie fast zu allen Zeiten, und damals in viel höherem Grade als heute, mit einem sittlichen Makel behaftet. Wo der lockende Reiz der Kunst unmittelbar und gegenwärtig war, da, an Ort und Stelle und für den Augenblick, hob der berückende Zauber den Dichter empor; vor den Thoren, wo seine Wunder nicht gesehen wurden, war er misachtet und unbekannt.

Dieß war aber nicht das Einzige, was damals eines Dichters Namen, Ruf und Ansehn drückte. Den Schreibern jener Tage war es nicht so gut geworden, wie unseren deutschen Dichtern im vorigen Jahrhundert, die in Zeiten auftraten, wo das politische Leben brach lag, wo keine gegnerische oder nebenbuhlerische Thätigkeit störte und zerstreute, wo die literarische Bewegung das ganze Leben des Volks

ausfüllte und jedes andre Intereſſe überwog. In Shakeſpeare's Zeit dagegen fällt der eigentliche Beginn der engliſchen Größe: die religiöſe Selbſtthätigkeit des Volkes, die Kunſt und Wiſſenſchaft die dem Genius der Nation eigenthümlich war, die Anfänge der künftigen Staats- und Seemacht Englands liegen in der Zeit von Eliſabeth's Herrſchaft wie in eine Knospe geſchloſſen beiſammen in üppiger Verheißung. Mit überraſchender Schnelle ſtieg der Unternehmungsgeiſt, der Handel, die Induſtrie des Inſelreichs empor; ſeine äußere Politik erhielt durch die proteſtantiſche Richtung gegen das hispaniſche und papiſtiſche Princip eine große volksthümliche Unterlage; die Zerſtörung der unüberwindlichen Flotte (1588), die England für Spanien erobern ſollte, die kühnen Seekämpfe, die damals eine Reihe großer Seehelden ausbildeten, entſchieden das politiſche Uebergewicht des kleinen England über die Weltmonarchie von Spanien; nach Eliſabeth's Tode ward Schottland mit England vereinigt und nun begannen die erſten glücklicheren Colonialunternehmungen (1606 u. ff.), mit denen die inneren Handelshemmniſſe zu verſchwinden, die äußere Macht des Reichs ſich auszudehnen begann. Unter dieſer jungen politiſchen Thätigkeit, bei dieſem friſch belebten Nationalgefühle konnte in dem großen Zuge des umfaſſenden, in allen Theilen und Zweigen erregten Volkslebens die Literatur, und in der Literatur die Bühne, nur einen kleinen verſchwindenden Theil ausmachen, und nur einen Theil der geſpaltenen Intereſſen auf ſich ziehen. Daher kommt es, daß zwei Männer des erſten literariſchen Ranges, ein Philoſoph wie Franz Bacon, ein Dichter wie Shakeſpeare, in jener vielbewegten Zeit zwar nicht allgemein überſehen, aber auch keineswegs allgemein gekannt waren, und daß ſie ſelber gegenſeitig ihre geiſtigen Producte wahrſcheinlich kaum beachteten. Der Ruhm von Dichtern wie Arioſt und Taſſo, wie Racine und Molière, wie Goethe und Schiller ging ſchnell über die ganze europäiſche Welt; von Shakeſpeare hat Niemand im 17. Jahrhundert auswärts gehört, und ſelbſt die Zeugniſſe von ſeinem inländiſchen Ruhme mußten in ſpäteren

Zeiten erst mühselig aufgesucht werden. So hatte die bloße Bekanntwerdung des Dichters gleich anfangs mit der ganzen Wucht ungünstiger Verhältnisse zu kämpfen; von einem Verständnisse konnte die Rede viel weniger sein. Seine Stücke waren nur für die Aufführung geschrieben; wer sie nicht gesehen hatte kannte sie nicht; es war mit der Kunst des dramatischen Dichters nicht viel anders als mit der des Schauspielers, die das beklagenswerthe Loos hat, daß sie nicht zu fesseln ist und mit dem Augenblicke vorüberrauscht. Zum Lesen waren die Stücke nicht bestimmt; ihre Herausgabe im Druck, zum meisten Theile unrechtlich erschlichen, galt für eine Schädigung der Bühne die der Handschrift Eignerin war, auch wohl für eine Beeinträchtigung des Rufes des Dichters, der seine Scenen nicht selten erfand (wie Marston sagt,) nur „um gesprochen nicht um gelesen zu werden". So wurden denn auch von Shakespeare's Dramen bei seinem Leben nicht die Hälfte gedruckt, kein einziges unter seiner Aufsicht und Durchsicht. Erst sieben Jahre nach seinem Tode erschienen seine Werke von seinen Schauspielercollegen gesammelt in einer Folioausgabe (1623) von einem eben so unverbürgten und unauthentischen Werthe; die (zwar geschmähten) älteren Quartausgaben einzelner Stücke erschienen in ihr mit all ihren sinnlosen Fehlern neben den neu hinzugekommenen, gleich fahrlässig durchgesehenen Stücken wesentlich nur wieder abgedruckt. Diese Ausgabe ward 1632 neu aufgelegt. Damals waren die Spiele des Dichters noch in populärer Ehre; schon aber hatte es jetzt ein Fletcher in der Gunst des überreizten Theaterpublicums über den Meister gewonnen; und bei dem charakteristischen Mangel aller Kritik in der damaligen Literaturperiode Englands hätten nun die Beurtheiler schon gänzlich gefehlt, die den Vorzug der Shakespeare'schen Werke unterscheiden und mit Gründen ihre Ueberlegenheit hätten darlegen können. Nicht lange darauf ward gar die ganze Bühne von der veränderten Strömung des nationalen Lebens hinweggeschwemmt.

Von 1642 begannen die religiösen Bürgerkriege in England,

und gleich in diesem Jahre wurden sämmtliche Bühnen in England geschlossen; der puritanische, strengkirchliche Eifer siegte zuletzt in seinem langen Kampfe mit dem profanen Theater und duldete nicht mehr seine unheiligen Werke. Es geschah der englischen Literatur nach Shakespeare noch einmal, was ihr im 15. Jahrhundert nach Chaucer geschehen war: die Bürgerkriege erschütterten die Nation und ihre Bildung so, daß keine rettende Zufluchtstätte übrig blieb. Zwanzig Jahre des Blutvergießens und einer völligen Umwühlung des öffentlichen und Privatlebens tilgten fast die Erinnerung an die Literaturepoche Shakespeare's aus. Als bei der Restauration unter Karl II. und Jakob II. mit den Hofbelustigungen und dem freundlicheren Leben auch die Bühne wiederkehrte, wurden zwar die Charaktere der Shakespeare'schen Stücke von neuem die Probe schauspielerischer Meisterschaft und der Geschmack des sächsischen Volkes wandte sich auch jetzt mit einer Vorliebe auf seinen Liebling zurück, die den Gelehrten des Tages so tadelnswerth wie unerklärlich schien; allein der mächtige, tumultuarische Antheil an der Bühne wie zu Shakespeare's Zeit ergriff die Massen nicht wieder; das Theater ward von dem Hofgeschmacke gestaltet, der frivol und leichtsinnig und für jene großen und ernsten Werke nicht mehr empfänglich war. Bald fing die französische Literatur an, die Welt zu beherrschen; der alterthümelnde Geschmack und die steife Kunstregel stellte sich dem volksthümlichen Charakter und der freien Genialität der Shakespeare'schen Werke gradaus entgegen. Diese Richtung erreichte die höchste Spitze des Gegensatzes in der poetischen Production eines Addison und Pope und in der Kritik eines Thomas Rymer, der einem Affen mehr Geschmack und Naturkenntniß zuschrieb als Shakespeare und in dem Wiehern eines Pferdes und dem Knurren eines Kettenhundes oft mehr Meinung, Ausdruck und Menschlichkeit finden wollte als in seinen tragischen Flügen. Als 1709 Nicholas Rowe eine Ausgabe von Shakespeare's Werken besorgte und den Versuch machte, aus Ueberlieferungen sein Leben aufzuzeichnen, fand sich, daß von einem

ſo erſtaunlichen Manne faſt nichts bekannt war, kaum nur die Originale ſeiner Werke, und aus ſeinem Leben nur ein paar unverbürgte Anekdoten, die auch bis heute die fleißigſte Forſchung nur durch wenige verläſſige Thatſachen zu erſetzen vermochte. Von der Reſtauration an bis zu Garrick's Zeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ſind zwar manche Shakeſpeare'ſche Stücke wieder aufgeführt worden, aber die meiſten in der unwürdigſten Entſtellung. In dieſer Zeit hat ihn der größte Dichter, den England nach ihm gehabt hat, Milton, gekannt und geleſen, ein Mann, deſſen alleinige Schätzung unſerem Dichter mehr bedeuten konnte als die „der Million". Er fand, daß er ſich in den lebendigen Wirkungen ſeiner delphiſchen Verſe ein Denkmal geſetzt habe, für das Könige zu ſterben wünſchten; aber auch Er ſah ihn doch nur als das Kind einer regelloſen Phantaſie, als einen ſüßen Sänger wilder Naturlaute an.

Als im 18. Jahrhundert das literariſche Leben in ganz Europa das politiſche und religiöſe in den Hintergrund drängte, begann auch in England mit der Wiederbelebung der älteren Literatur die Auferſtehung Shakeſpeare's. Zunächſt verſinnlicht eine große zuſammenhängende Reihe von Ausgaben das wiedererwachende Intereſſe an ſeinen Werken und die langſam ſteigende Schätzung ihres Werthes. Von Rowe's erſtem Verſuche an (1709) einen gereinigten Abdruck herzuſtellen, erſchien in jedem Jahrzehnte wenigſtens Eine neue Ausgabe der Shakeſpeare'ſchen Werke, von Pope 1725, Theobald 1733, Hanmer 1744, Warburton 1747, Capell 1768, ſeit Johnſon (1765) mit den Varianten und Sacherklärungen verſehen, die unter Steevens' (1766), Malone's (1790), Reed's (1793), Chalmers' (1811) und Boswell's (1821) zuſammengeſchoſſenen Bemühungen das äußere Verſtändniß des Dichters mehr und mehr erſchloſſen. Für die innere Beurtheilung freilich ſeines geiſtigen Gehaltes und künſtleriſchen Werthes boten dieſe Arbeiten nur wenig Taugliches dar, von denen die älteren alle bis auf Steevens und Malone unter der Tyrannei des franzöſiſchen Geſchmacks und der hochmüthigſten Misachtung und

Unterschätzung des Poeten verfaßt waren. Das Orakel dieses Geschmacks war Voltaire. In seiner Jugend, nach seinem Aufenthalte in England hatte er zwar selber Shakespeare in Frankreich rühmend eingeführt, hatte von ihm angeregt (1730) seinen Brutus geschrieben, hatte die englische Bühne wegen ihres Reichthums an Handlung gepriesen und einige von ihren Freiheiten schüchtern nachgeahmt. Als aber seit den ersten französischen Uebersetzungen, Analysen und Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke von Delaplace und Ducis des Briten Ruhm sich weiter auszubreiten begann, als die Kritik der Arnaud und Mercier schon wagte die klassische Routine zu bekämpfen, als Letourneur in seiner Uebersetzung Shakespeare's (1776) den barbarischen Poeten gar über Corneille und Racine emporhob, schlug Voltaire's erste Gunst in bittre Feindschaft um. In seiner Abhandlung über die Tragödie (vor der Semiramis) gab er sein Urtheil dahin ab, daß die Natur in Shakespeare das Größte und Erhabenste, mit Allem was Rohheit ohne Geist noch so Niedriges und Abscheuliches an sich trage, verschmolzen habe; er nannte den Hamlet ein rohes Stück, das selbst von dem geringsten Pöbel in Frankreich und Italien nicht würde ertragen werden: er möchte sagen, es sei die Frucht der Einbildungskraft eines trunkenen Wilden! So sprach ästhetische Beschränktheit über die größte Erscheinung der neueren Dichtung ab; aber es war ein Orakel. Wie sollten die Ausleger weiter sein, die an aller Poesie noch viel weniger Antheil hatten als Voltaire, unter denen der scharfsinnige Warburton erklärte, er habe *diese Art von Schreibern*, wie Shakespeare, in seinen jüngeren Tagen nur durchblättert, um sich von ernsteren Beschäftigungen zu erholen! Man hat daher, wenn man sich an die allgemeinen Urtheile dieser Ausleger anhielt, leicht gehabt, ihre pedantischen Klaubereien, ihre ästhetischen Grillen, ihre kleinlichen Zurechtweisungen, ihr vornehmes Herabsehen auf den Dichter zu verspotten; unsere Romantiker in Deutschland haben sie bis zur Verächtlichkeit heruntergeschätzt. Dieß war weder angemessen noch würdig. Diese Herausgeber hatten des

Dichters Werke als ein ganz Fremdes nach Sprache, Sitte und Verhältnissen empfangen; die späteren darunter, seit Johnson, haben mit der unverdrossensten Durchforschung zahlloser und werthloser Quellen den Dichter sprachlich und sachlich erst lesbar und genießbar gemacht; sie haben sachlich unverständliche Stellen durch zweckmäßige Erklärung in Schönheiten umgestaltet und einzelne sprachlich verderbte durch scharfsinnige Vermuthungen in wahre, ja hier und da selbst in hohe Poesie verwandelt. Diese mühseligen Werke deckten der Nation die verborgenen Schätze des Dichters zuerst wieder auf; den Gebern und Empfängern war es Ernst um das materielle Verständniß des Dichters, das die nothwendige Bedingung des geistigen ist, ohne dessen Vorausgang unseren deutschen Kunstrichtern und Uebersetzern versagt war, ihren Liebling auch nur zu kennen.

Für das innere Verständniß des Dichters, sagte ich, boten diese Ausgaben seiner Werke weniges taugliche dar; das wenige beschränkte sich auf einzelne, psychologische und ästhetische Bemerkungen. Bei Warburton, bei Johnson, bei dem geistreichsten unter Allen, bei Steevens, finden sich vortreffliche Erläuterungen über einzelne Stellen, Züge, Charaktere, die unter Vorurtheilen und Fehlurtheilen hervorbrechen, als Beweise, wie es die Größe des Dichters mehr und mehr selbst über die verschlossenen Geister gewann. Aber sie blieben bei dieser Halbheit stehen, wie Voltaire und die meisten französischen Beurtheiler, ohne zu fühlen, wie es abgeschmackt sei, in Einem Menschen die äußerste Rohheit mit der äußersten Erhabenheit in grellem Abstand verbunden zu glauben; selbst einem Villemain (in seinem Versuche über Shakespeare 1839) konnte es noch geschehen, daß er von dem rohen barbarischen Genius und seiner unerreichten Zartheit in Behandlung weiblicher Charaktere in Einem Athemzug sprach! Uebereinstimmend mit dieser Art fragmentarischer Einsicht, mit diesem Wetterleuchten eines Verständnisses, wo auf ein vorübergehendes Licht ein größeres Dunkel folgt, war die Behandlung Shakespeare's auf der Bühne, sowohl in England wie in

Deutschland. Das 200jährige Jubiläum auf Shakespeare's Geburt, 1764 in Stratford gefeiert, bezeichnet ungefähr die Zeit, wo der Dichter durch Garrick auf Englands Bühnen seine Auferstehung feierte. Damals regten sich Frauen für sein Denkmal in Westminster, Clubbs für die Wiederaufführung seiner Stücke, Garrick für das Studium seiner Charaktere. Er verbannte die steife Gespreiztheit des französischen Spiels, alles Effecthaschen und alles Verschrobene des Vortrags, und setzte Natur, Einfalt und ächte Laune in ihre Rechte wieder ein. Er gab jährlich etwa achtzehn Shakespeare'sche Stücke und suchte sie von ihren Entstellungen zu reinigen. Aber Alles was man von dem Schauspielerwesen dieser Zeiten weiß, zeigt zur Genüge, daß nur einzelne Spieler einzelne Rollen begriffen; an ein Zusammenspiel, wie es Shakespeare betrieben haben mußte, war nicht zu denken. So erreichte auch Schröder in Deutschland in Darstellung Shakespeare'scher Charaktere eine wunderbare Höhe, aber auch Er stand allein. Es wird erzählt, daß eine Schauspielerin, die neben ihm in Lear die Goneril spielte, von Lear's Fluch so erschüttert war, daß sie nie mehr die Bühne betreten wollte; die Anekdote thut Schröders Spiele alle Ehre, läßt aber wohl errathen, wie diese Künstlerin von seiner Kunst weit abstehen mußte. So kam man also langsam und stufenweise durch die Ausleger zum Verständniß einzelner Stellen und dichterischer Schönheiten, durch die Spieler und durch eine Reihe von Monographien über die Hauptfiguren Shakespeare'scher Dramen zum Verständniß einzelner Charaktere und psychologischer Wahrheiten, aber das Ganze des Dichters wie seiner einzelnen Werke blieb ein Räthsel. Die Bearbeitung Shakespeare'scher Stücke durch Garrick und Schröder selbst belegt es nur zu deutlich, wie weit noch selbst diese Kenner von seiner richtigen Erkenntniß entfernt waren. Gleichwohl war dieß die eigentliche Zeit der Wiedergeburt Shakespeare's in England; es war zugleich die Zeit seiner ersten Geburt in Deutschland. Dieß war für des Dichters Anerkenntniß und Würdigung, wie für die Aufblüte unsrer kei-

menden dramatiſchen Dichtung von einer gleich entſcheidenden Bedeutung.

Der Mann, der Shakeſpeare zuerſt nach ſeinem vollen Verdienſte würdigte, war unſtreitig Leſſing. Eine einzige Stelle, wo er in der Dramaturgie von Romeo und Julie ſpricht, zeigt ganz entſchieden, daß er ſeine Stücke in ihrem innerſten Weſen ergriff, und dieß mit der reinen Unbefangenheit, mit der ſie der Dichter gegeben hatte. Er wies mit dem ganzen Nachdruck eines ſichern Geſchmacks auf Wieland's Ueberſetzung des engliſchen Dramatikers, als ihn in Deutſchland noch faſt Niemand kannte. Kurz vorher noch hatte man bei uns den großen Tragöden ganz ernſthaft mit Gryphius verglichen, als Leſſing auftrat und ihn mit Ariſtoteles' höchſten Kunſtforderungen in Uebereinſtimmung fand. Noch beugten ſich die engliſchen Herausgeber und Erklärer ſeiner Werke unter dem galliſchen Joch, als Leſſing den franzöſiſchen Geſchmack und das Kunſturtheil Voltaire's zu Boden warf, und die Zeit mit Einem Schlage dahin umſchuf, daß nun wir der falſchen Erhabenheit des franzöſiſchen Dramas lachten, wie ſie dort der engliſchen Rohheit geſpottet hatten. Leſſing's Empfehlung des engliſchen Dichters folgte die Ueberſetzung Eſchenburg's und ein ganz veränderter Geſchmack in dem Kreiſe unſrer jungen Dramatiker auf dem Fuße. Das Gleichgewicht des Urtheils herzuſtellen ſchien ein ſchroffes Gegengewicht gegen die Uebertreibungen der franzöſiſchen Convenienz für den Augenblick eine Nothwendigkeit. In Goethe's Jugendkreiſe in Strasburg ſprach man in Shakeſpeare's Wortſpielen, Scherzen und Poſſen, ſchrieb man in ſeinem Tone und Stile, hob man alle Derbheit und Nacktheit der Natur gegen die franzöſiſche Schminke und Firniß hervor, und fühlte ſich durch Einerlei Zug ſo heimiſch in der germaniſchen Natur bei Shakeſpeare, wie bei Hans Sachs. Nach Kraft und Natur war der Ruf in dem Lager dieſer freien Geiſter, und die Frucht war die Uebertreibung beider, die Carikatur: ſowohl in den Schilderungen des Malers Füßli aus Shakeſpeare's Werken, wie in den dichteriſchen Nachahmungen der

Klinger und Lenz. Aber dieſes begeiſterte Hineinleben und Hingeben, dieß dichteriſche Nachleben des engliſchen Meiſters in den Jugendwerken eines Schiller und Goethe, führte gleichwohl hier zu einer ganz anderen geiſtigeren Art des Verſtändniſſes. Uebermaaß und Verzerrung ſtreifte ſich mit der Zeit in der Anſchauung dieſer Männer ab, die als Dichter und Beurtheiler in gleichem Maaße geſchaffen waren, das Studium Shakeſpeare's an einem ganz anderen Ende anzufaſſen als die engliſchen Ausleger: das Bild des Dichters trat zum erſtenmale in der beſcheidenen Wahrheit der Natur zu Tage. Im Wilhelm Meiſter gab Goethe jene Charakteriſtik Hamlets, die wie ein Schlüſſel zu allen Werken des Dichters iſt: hier iſt aller Theil und getrennte Schönheit verſchmäht und das Ganze erklärt aus dem Ganzen, die Seele der äußern Glieder und ihr lebendiger Hauch iſt nachgewieſen, der das unſterbliche Werk erſchuf und organiſirte. Leider ging Goethe ſelbſt in Erklärung des Dichters nicht weiter; er meinte ſpäter, es ſei Alles unzulänglich was man über ihn ſage, obwohl er wußte, daß er den Zugang zu ſeinem Allerinnerſten gefunden hatte. Er ward wie Voltaire verſtimmt darüber, daß es Shakeſpeare an Anſehn über ihn ſelber gewann; er hatte früher mit ihm wetteifern wollen, ſpäter fühlte er, daß er an ihm zu Grunde gehen würde.

Shakeſpeare ſchaukelte die Wiege unſerer neugebornen dramatiſchen Dichtung im vorigen Jahrhundert und ſtand bei ihrer erſten Weihe Pathe. Dieſes unermeßliche Verdienſt des auferſtehenden Dichters durfte ihm Deutſchland nicht mit geringer Vergeltung danken. Es folgte bei uns nun ganz das Gegenſtück zu dem, was im 18. Jahrhundert in England geſchehen war. Wir commentirten den Dichter nicht; mit dem Materiale entging uns dazu der Beruf. Wir überſetzten ihn; und wo die Engländer eine Reihe von Ausgaben beſitzen, haben wir von Wieland und Eſchenburg an, durch Schlegel und Voß bis auf Tieck's Schüler und die noch ſpäteren Nachzügler eine ganze Zahl von immer neu gefertigten und immer neu geleſenen

Ueberſetzungen. Verdeckten dort die Anmerkungen gleichſam den Text, ſo gab man uns den Text meiſt ohne alle Noten. Dieß gewöhnte uns an eine ganz andere Art, den Dichter zu leſen. Kam der Engländer vielleicht nur ſchwer von den einzelnen Stellen hinweg, ſo laſen wir, von Erläuterungen entblößt, im raſchen Zuge dahin; wir waren ſorglos um die Theile und verloren gegen den engliſchen Leſer viele einzelne Schönheiten und Verſtändniſſe, wir genoſſen aber beſſer das Ganze. Dafür that die Ueberſetzung von A. W. Schlegel das Weſentlichſte, die ſelbſt Engländer mit Bewunderung leſen. Es ſind hier die Archaismen getilgt, die Derbheiten jenes Zeitalters leiſe gemildert, der ganze Charakter darum doch treulich erhalten. Der Empfänglichkeit der deutſchen Natur, der Schmiegſamkeit unſerer Sprache, dem Geſchmack und Geiſte des Ueberſetzers gereicht dieſes Werk zu gleich großer und dauernder Ehre. Mehr als jede andre Bemühung um den engliſchen Dichter hat dieſe Ueberſetzung ihn uns eigen gemacht. Die Bewunderung erreichte einen neuen Grad. Und dieß mehr bei uns als in England. Denn es iſt unzweifelhaft, daß die Kritik der alten engliſchen Ausleger, wie ſie z. B. bei einem Courtenay vor nicht lange noch einmal aufgetaucht iſt, bei uns in Deutſchland ſelbſt in Einer ſolchen Ausnahme ganz unmöglich geworden iſt*. Alte Prophezeihungen über des Dichters Nachleben ſchienen in Erfüllung zu gehen. Denn wahrhaft geſchah bei uns, was Leonard Digges, ein Zeitgenoſſe Shakeſpeare's, von ſeinen Werken geſchrieben: ſie würden ihn jung erhalten zu aller Zeit, und es würden die Tage kommen, die alles Neue verſchmähen, Alles für Misgeburt achten würden was nicht Shakeſpeare's ſei; dann werde jeder Vers in ſeinen Werken neu erſtehen und den Dichter aus dem Grabe erlöſen!

Wie groß das Verdienſt unſerer Romantiker war, Shakeſpeare's Werke bequem zum Genuſſe hergerichtet zu haben, zu dem inneren

* Doch vergleiche man jetzt Rümelin, Shakeſpeare-Studien. Stuttgart 1866.

Verständnisse nach dem wir suchen, zu dem Aufschlusse der menschlichen Natur des Dichters und des allgemeinen Gehalts seiner Werke, haben auch sie nur wenig beigesteuert. In A. W. Schlegel's dramatischen Vorlesungen (1812) sind die Stücke einzeln besprochen. Alles bezeugt hier dichterisches Feingefühl und Empfänglichkeit, Alles ist blühend, lockend, begeisternd, eine Lobrede ganz andrer Art, als die mäkelnden Charakteristiken der englischen Ausleger. Aber mehr als dieß, mehr als den Gegensatz der Bewundrung gegen den früheren Tadel, mehr als die Anwendung eines natürlicheren Geschmacks auf die Werke des Dichters, im Widerspruche gegen die französischen Vorurtheile der frühern Zeit, bietet diese Schilderung nicht dar, die voll Anregung ist, aber ohne Befriedigung selbst für Schlegel's nächste Freunde war. Auf dem Wege, den Goethe im Wilhelm Meister angegeben hatte, war nicht fortgegangen. Dann verwässerte Franz Horn (1823) in fünf Bänden über Shakespeare die Schlegel'sche Charakteristik noch mehr, der in jenem Kitzel einer faden Scherzlaune, die die komische Kraft unserer Romantiker darstellen sollte, seine Hauptfreude an den natürlichen Narren hatte, der daher den Dichter, wo er im erhabensten Ernste arbeitet, immer in heitere Ironie verkleidet sieht: sein ungetheiltes Lob, mit so viel Albernheiten gepaart, ist wie zur Beschimpfung geworden. Nachher spannte Tieck lange Jahre auf ein umfassendes Werk über Shakespeare; er gab manche Beweise von einem eindringlichen Studium des Dichters und seiner Zeit, noch mehrere Winke einer geheimen Weisheit und Einweihung, aber das versprochene Ganze erschien nicht, und die erschienenen Briefstücke versprachen nichts.

Der große Eifer der deutschen Literatur um Shakespeare wirkte im Anfang dieses Jahrhunderts auf England zurück. Als Nathan Drake 1817 sein ausführliches Werk über Shakespeare und seine Zeit herausgab, war die Vergötterung des Dichters auch in seiner Heimat schon heimisch geworden. Für das ästhetische Bedürfniß ist bei Drake wenig gesorgt; der größere Fleiß ist auf die Schilderung

der Zeit gewandt; der „poetiſche Alterthümler" ſollte befriedigt werden; das Werk hat aber das Verdienſt, das weitſchichtige und zerſtreute Material der Ausgaben und der vielen andern ſchätzbaren Arbeiten von Tyrrwhit, Heath, Ritſon, Monck Maſon, Seymour, Douce u. A. zum erſtenmale in ein Ganzes verarbeitet zu haben. Weit anders hatte ſchon vor ihm Coleridge die Behandlung des Dichters angegriffen. Er hatte ſchon 1811—12 über Shakeſpeare Vorträge gehalten, ſo ſehr in Schlegel's Geiſte und Art, daß ein Streit entſtand über die Priorität der Verdienſte beider Aeſthetiker. Coleridge's ächte Vorträge ſind nie gedruckt worden; nur wenige Fragmente ſind übrig, um uns zu beweiſen, daß Er von allen Engländern zuerſt den Dichter mit ſeinem richtigen Maaße maß. Er eiferte gegen die franzöſiſche Anſicht, als ſei in Shakeſpeare Alles der Ausfluß eines ſich ſelber unbekannten Genius, als ſei er unſterblich geworden gleichſam wider ſein Wiſſen und Wollen; er verfocht mit Recht, daß ſein Urtheil ſo groß ſei wie die Unmittelbarkeit ſeiner Kunſt, daß er nicht ein abenteuerliches Naturſpiel, daß ſeine ſogenannte Regelloſigkeit nur ein Traum der Pedanten ſei. Er ſtellte die damals in England noch kühnen Sätze auf, daß nicht blos der Glanz der Theile das Große in Shakeſpeare ſei, das die barbariſche Ungeſtalt des Ganzen vergüten müſſe, ſondern er fand die äſthetiſche Form des Ganzen ebenſo bewundernswerth wie die Materie, und den bildenden Verſtand ſo groß wie das angeborene Genie des Poeten. Er (und ſeit ihm Campbell und ſo viele andere enthuſiaſtiſche Bewunderer) rückte ihn ganz aus der Vergleichung mit anderen Dichtern heraus; er erklärte es für Trivialität, ihn ernſthaft Racine und Corneille vorzuziehen, oder mit Spenſer und Milton zu vergleichen; er ſah ihn über Allen ſo erhaben ſtehen, daß er ihn nur mit ſich ſelber verglichen haben wollte.

Ein verbreitetes Intereſſe für Shakeſpeare und die Literatur ſeiner Zeit hat ſich in neueſter Zeit wieder in England geregt. Es haftet aber höchſt charakteriſtiſch auch jetzt, wie im vorigen Jahrhun-

dert, an dem Materiellen. Fast sollte es scheinen, als wollten die Engländer vorzugsweise ihren Frauen (Jameson, Griffith, Montagu u. A.) überlassen, die geistige Seite Shakespeare's zu behandeln, obgleich dieß begreiflich nicht Frauenarbeit sein kann. Die Percy-, die Camden-, die Shakespearegesellschaften machten sich um die Veröffentlichung seltnerer Quellen wetteifernd verdient; die Werke der dichtenden Zeitgenossen Shakespeare's haben, besonders unter den Händen von Al. Dyce, vortreffliche Ausgaben erhalten; und seit Collier's erster Erörterung der Gründe für eine neue Ausgabe Shakespeare's datirt in England eine neue Zeit der Shakespeare-Kritik, wo nun nicht mehr krittelnde Splitterrichter, sondern aufgeklärte Verehrer die Werke des Dichters reinigten und erklärten. Eine Weile behaupteten Collier und Charles Knight allein das Feld, neuerdings reihten sich in vollerer Gruppe die Dyce, Howard Staunton, Singer in einer neuen Bearbeitung seiner sorgfältigen Ausgabe von 1826, Halliwell mit seiner Prachtedition, 1863 wieder die neuen Herausgeber der „Cambridge Ausgabe", G. Clark und Wright hinzu; und durch diesen belebenden Wetteifer wurden sogar in Deutschland die N. Delius, Tycho Mommsen, F. A. Leo u. A. selbst in diese, von den Fremden kaum zu erwartenden philologischen Bestrebungen mitgerissen. Leider hat sich in diese Emsigkeit der Engländer in unseren Tagen die Geschichte einer lange bereiteten und fortgesetzten literarischen Schwindelei verschlungen, die ein witziger Kopf wortspielend eine neue affaire du Collier benannt hat: ein weites Gespinnst von Betrügereien, durch welche zuerst die Lebensgeschichte Shakespeare's mit gefälligen Erfindungen verfälscht, dann der Text seiner Werke mit einer Invasion von Veränderungen bedroht ward, deren gefährliche Neuerung das Auge der Kritik wach rief und bald zu dem Grade schärfte, wo sie das Trugwerk, kaum geargwohnt, auch aufdeckte und bewies*. Peinlich wie es ist, die

* Ich begnüge mich auf die Werke zweier Paläographen zu verweisen, die über diesen Handel entschieden haben: Hamilton, an inquiry into the genuine-

Geschichte des Fortlebens Shakespeare's verunstaltet zu sehen durch dieß Majestätsverbrechen an dem gekrönten Haupte der englischen Sprache und Literatur, verübt an dieſem Dichter grade, dem kein menschliches Laster so verabscheuungswürdig wie Falschheit und Fälschung war, kann es mir nur erwünscht sein, mit dieser flachen Erwähnung über dieß Zwischenspiel weggehen zu dürfen, da die berüchtigten Lesarten der Bridgewater- und Perkinsfolios, selbst wenn sie auf's beste verbürgt wären, meine besondere Aufgabe kaum berührt haben würden, die ganz nur der allgemeinen psychologischen und ästhetischen Beurtheilung des Dichters gilt. Für diese ist auch in allen den Jahren dieser neuen Bewegungen und Bemühungen um Shakespeare in England nichts Bedeutendes geschehen.

So kehrt man denn immer, wenn man nach einer Mustererklärung Shakespeare'scher Werke sucht, zu Goethe und seiner Erläuterung des Hamlet zurück. Auf diesem merkwürdigen Stücke sollten die grellsten Gegensätze der Beurtheilung zusammentreffen; der Wendepunkt der Würdigung des Dichters sollte von ihm ausgehen. Voltaire, der das Stück gelesen hatte um es zu beurtheilen und zu benutzen, sah nur einen Haufen unverbundener, verwirrter Scenen darin. Sein Urtheil verdient nie vergessen zu werden. „Hamlet", so charakterisirt er dieß Drama, „wird im zweiten Acte ein Narr, und seine Geliebte im dritten eine Närrin; der Prinz tödtet den Vater seiner Geliebten, indem er sich stellt, als tödte er eine Ratte, und die Heldin stürzt sich in's Wasser. Man macht ihr Grab auf dem Theater; die Todtengräber sprechen Quodlibets, die ihrer würdig sind, indem sie Todtenköpfe in der Hand halten; der Prinz antwortet auf ihre widerwärtigen Thorheiten mit Rohheiten, die nicht weniger widerlich sind. Während dem macht einer der Schauspieler die Eroberung von Polen. Hamlet, seine Mutter, sein Stiefvater trinken

---

ness of the Ms. corrections in Mr. J. P. Collier's annotated Shakspere folio 1632. London 1860. Ingleby, a complete view of the Shakspere controversy. Lond. 1861.

zusammen auf dem Theater, man singt bei Tisch, man zankt, schlägt und ermordet sich". Nun kam Goethe, und dieses selbe angebliche Chaos erschien plötzlich als eine harmonische Welt voll wunderbarer Ordnung. Ein einziges Band wird von ihm nachgewiesen, das die scheinbar auseinander fallenden Scenen und Charaktere zusammenbindet, ein einziger Gedanke, auf den sich jede Handlung und jede Figur zurückführen läßt. Jede Bizarrerie in den Charakteren findet ihre Erklärung, jeder noch so auffallende Theil seine Rechtfertigung, jede scheinbar zufällige Rolle oder Handlung ihre Nothwendigkeit, jede fremdartige Episode ihren Zusammenhang mit dem Ganzen. Die Erklärung begründete jenen Ausspruch Coleridge's, daß auch Form und Bau der Shakespeare'schen Stücke in der That so bewundernswerth seien, als man sie für barbarisch verschrieen hatte. Dieser Nachweis war so auffallend und neu, daß Goethe selbst die Einwände der herkömmlichen Betrachtung glaubte entgegen halten zu müssen; man war so gewöhnt, in Shakespeare nur das ungeartete Naturkind der Musen zu sehen, daß man sich betroffen fühlte, in seinen Werken mit einem Male eine planmäßige, besonnene, kunstvolle Anlage suchen zu sollen, die ihn zu einem eben so ruhigen und überlegten Denker machte, als er vorher nur für ein wildes Naturgenie galt.

Und doch kann man in dieser Erklärungsweise eben dieses Stückes noch weiter gehen, als selbst Goethe gegangen ist, und das Werk hellt sich bei jedem weiteren Schritte immer weiter auf und gewinnt an Reiz und an Tiefe. Und mehr als dieß: fast in jedem Shakespeare'schen Werke läßt sich derselbe Aufbau nach einem strengen Plane nachweisen, wie im Hamlet. Nicht in allen auf gleiche Weise; nicht in den Lehrlingswerken seiner ersten Jugend; und in den Erstlingen seiner selbständigen Schöpfung nicht in dem Grade wie in den reiferen Erzeugungen des Dichters; aber durchgehend läßt es sich von frühe auf stufenweise verfolgen, wie Shakespeare instinctmäßig überall aus einer einzigen Idee auf jene geistige Einheit seiner Stücke

hinarbeitete, mit der er auf einem neuen Wege der strengsten Kunstforderung der ältesten Aesthetik Genüge that.

Es ließ sich erwarten, daß das Beispiel der Goethe'schen Erläuterung des Hamlet nicht verloren sein würde. Was er an dem Einzelnen leistete, mußte man bald wünschen an dem Ganzen ausgeführt zu sehen. Diesen Versuch zu wagen, ist auch meine Aufgabe; er wird nun, da der Weg einmal gewiesen ist, wohl noch öfter gemacht werden; er ist schon öfter gemacht worden, obwohl nur in Deutschland, und auch da kaum in Goethe's eigentlichem Sinne. Zur Blütezeit der neuen romantischen Schule, als sich der Brite gewaltsam Bahn brach nach Italien, als man sich (1821—22) auch in Frankreich wieder um verbesserte Uebersetzungen Shakespeare's bemühte*, als der Globe die germanischen Kunstrichtungen verfocht, ein englisches Theater in Paris (1827) den Dichter in seiner ganzen Gestalt einführte und die jungen Dramatiker seinem Fluge zu folgen unternahmen, hat sich Guizot zu einer geistvollen Studie über Shakespeare (1821. 1858) anregen lassen, aber nicht durch Goethe, sondern durch Schlegel. Noch blieb auch Er vor der damaligen Streitfrage, ob das dramatische System des Engländers nicht besser sei als Voltaire's, der Frage die Lessing längst abgethan hatte, stehen, ohne sie entscheiden zu wollen. Er sah, daß es Eigensinn war, die Kunst und Regel in Shakespeare's Stücken zu leugnen; bemüht sie sich selbst und Anderen aufzudecken, war er der Regel ihrer moralischen Einheit auf der Spur; er erkannte bewundernd ihren Aufbau aus Einer herrschenden Idee, die jeden Theil auf Einerlei Ziel bezieht und bei jedem Schritte die Tiefe des Plans wie die Größe der Ausführung offenbart; allein er fand diese ideelle Einheit nur in der Tragödie nicht in der Komödie, wo sie, je verborgener sie liegt, nur

* Erst ganz neuerlich übrigens ist durch Franz Victor Hugo (1859 ff.) eine vollständige und vollständig treue und ungeschminkte Prosaübersetzung in's Französische unternommen worden.

desto feiner beobachtet ist; auch begnügte er sich, sie nur im Allgemeinen bezeichnet zu haben, ohne sie in seinen Analysen (worauf doch Alles ankam) im Einzelnen zu begründen. — In H. N. Hudson's Vorlesungen über Shakespeare (1848) ist diese große ästhetische Frage kaum nur in's Auge gefaßt worden. Jeder Kenner Shakespeare's wird sich bei diesem Amerikaner höchlich erfreuen über die treffliche Schätzung und Beurtheilung des Dichters im Großen und Allgemeinen; in der Entwicklung der einzelnen Charaktere dagegen wird er überall an der Einmischung individueller Gesichtspunkte, an dem Mangel einer ausgedehnten Menschenkenntniß anstoßen; in Bezug auf die innere Structur der Stücke vollends wird er verwundert lesen, daß dieser Kritiker nicht einmal eine moralische Einheit in ihnen finden wollte, daß er die poetische Gerechtigkeit nicht beachtet und eine Art moralischer Verwirrung darin vorherrschen sah. Wenn dieß richtig wäre, so würde sich der Versuch einer eindringenderen Auslegung der Werke Shakespeare's kaum der Mühe lohnen. Der beste Theil seiner Kunst würde damit zusammenfallen; denn wenn die Dichtung das Walten der sittlichen Gerechtigkeit nicht darstellt, so ordnet sie sich sogar unter die ächte Geschichtschreibung herunter. — Unter den deutschen Auslegern hat Ulrici versucht auf dem von Goethe gezeigten Wege fortzugehen, dem auch ich zu folgen dachte. Es kann nicht fehlen, daß sich Ausleger, die mit Einerlei Vorliebe über Einerlei Gegenstand beschäftigt sind, vielfach begegnen. Doch scheint mir nach meiner Natur unsere philosophische Methode der Betrachtung bei den Dichtungen einer Zeit nicht wohl angewandt, deren eigene Philosophie die Erkenntniß auf einem ganz anderen Wege suchte, als die unsere; nicht angewandt bei den Werken eines Dichters von derbgesundem Sinne, dem Aug' und Ohr die Lootsen und Steurer durch Welt und Leben waren, der, wie reich er an philosophischem Tiefsinn war, der Philosophie doch entfernter noch als Goethe stand. Und ebenso weit sollte die Philosophie von seiner Dichtung bleiben; denn es wird immer eine fremdartige Wirkung

machen, wo an dieß frische Grün des Lebens die dürre Weide der Speculation zu nahe heranreicht.

Shakespeare's Werke sollten streng genommen durchaus nur durch Aufführung verständlich gemacht werden. Denn dafür, und dafür allein sind sie geschrieben worden; die Trennung der dramatischen Dichtung von der Schauspielkunst, durch die bei uns beide Künste gelitten haben, bestand in Shakespeare's Zeiten nicht. Die Hauptschwierigkeit des Verständnisses seiner Stücke liegt auch nur darin, daß wir sie lesen, und nicht sehen. Denn vollgedrängt wie sie sind von dichterischen Schönheiten, von psychologischer Charakteristik, von moralischer Lebensweisheit, von Beziehungen und Anspielungen auf Zeitverhältnisse und Personen, zerstreuen sie die Aufmerksamkeit auf die verschiedensten Punkte und lassen schwer zur Zusammenfassung des Ganzen und schwer zu seinem leichten Genusse gelangen. Wenn sie aber dargestellt werden von Schauspielern, die dem Dichter gewachsen sind, so tritt eine Arbeitstheilung ein, die uns durch Einschreiten einer zweiten Kunst die erste zum leichteren Genusse vermittelt. Die Spieler, die ihre Rollen begriffen haben, überheben uns jener erschwerenden Mühe beim Lesen, vielleicht zwanzig verschiedene Charaktere auseinanderzuhalten und in sich und in ihrem gegenseitigen Verhältnisse zu verstehen; Erscheinung, Sprache, Benehmen des einzelnen Spielers erklären uns mühlos, wie im Gemälde, die Figuren und Hebel der Handlung, sie geben uns die feinsten Fäden durch deren Verwickelungen an die Hand und leiten uns zu dem Innersten und Allerheiligsten des Kunstbaues auf ebnerem Wege. Wer also Shakespeare's Werke so erklärt, daß er zur Auffassung des Ganzen und seiner Theile dem Schauspieler vorarbeitet, ihn gleichsam einstudirt zu einer solchen verstandenen und durchgebildeten Darstellung, die zur Ausführung gebracht die eigentliche, wahre, künstlerische Erklärung geben würde, der würde den Dichter am besten erklärt und die einzige Methode ergriffen haben, die seinen Werken keinen Zwang anthut.

Wenn aber nun die Shakespeare'schen Werke einzeln in dieser Weise erläutert wären, dann bliebe noch ein anderes und schwierigeres Geschäft übrig: diese Zeugnisse der Thätigkeit des Dichters so zu ordnen, daß sie, nicht in systematischer Zusammenstellung sondern in ihrer lebendigen Reihenfolge vorgeführt, in ihrer inneren Verbindung wieder aus der zerstreuten Mannichfaltigkeit auf ein höheres Gemeinsames, auf den schaffenden Geist des Dichters zurückführten. Ließe sich dieser Genius des Dichters in seiner Entwickelung belauschen, im unfertigen Zustande des Werdens, in seinem Wachsthum, in seiner vollendeten Gestalt erkennen und verfolgen, ließe sich aus dem verglichenen reichhaltigen Inhalte seiner Werke und den ärmlichen Quellen über sein Leben auch nur ein blasses Bild von den Seelenzuständen, den persönlichen Eigenschaften und Schicksalen des großen Mannes entwerfen, ließe sich zwischen Beidem, seinem inneren Leben und seiner Dichtung, auch nur mit wenigen sprechenden Zügen eine Brücke bauen, ein Verhältniß zeigen, welches erwiese, daß bei Shakespeare wie bei jeder reichen Dichternatur nicht äußere Schule und poetische Convenienz, sondern innere Erlebnisse und Bewegungen des Gemüths der tiefe Quell seiner Dichtung waren, dann erst würde wahrhaft erreicht sein, was uns unseren Liebling recht nahe stellen würde: wir würden die Summe seiner persönlichen Existenz ziehen, ein volles Bild, eine lebenvollere Anschauung von der Gestalt dieses Geistes gewinnen können. Und wie wir Menschen in unserer Schwachheit sind: wir glauben unserer Götter erst recht sicher zu sein, wenn wir sie in menschliche Gestalt gebracht haben, und so haben wir auch das natürliche Verlangen, die Genien, die wir in ihren Werken verehren, auch in ihrer Persönlichkeit und menschlichem Wesen zu kennen. Aber bei diesem Geschäfte ist fast Alles, woraus wir schöpfen können, nur Vermuthung und Bruchstücke, und es ist zu fürchten, daß die Darstellung, die aus solchen Quellen stammt, mehr ein Gedicht des Geschichtschreibers, als eine Geschichte des Dichters werde. Allein ein Wagniß dieser

Art wird mehr oder minder bei jeder geſchichtlichen Darſtellung gemacht: jedes hiſtoriſche Kunſtwerk ſpiegelt den Geiſt des Erzählers nicht minder als den dargeſtellten Stoff ab; und dieſer erhält nur eine lebendige Wirkſamkeit auf das menſchliche Gemüth, wenn er von der Bildungskraft des menſchlichen Geiſtes empfangen und neu geſchaffen iſt. So mag denn auch dieſer Verſuch gewagt werden, ſelbſt auf die Gefahr hin, daß man in dieſer Darſtellung mehr Dichtung als Wahrheit fände.

Shakespeare in Stratford.

In einer Anmerkung zu Shakespeare's Sonnetten schrieb Steevens über unsere Kunde von des Dichters Lebensverhältnissen folgenden Satz: „Alles, was wir mit einiger Gewißheit von Shakespeare wissen, ist, daß er in Stratford am Avon geboren war, heiratete und Kinder erzeugte; daß er nach London ging, wo er als Schauspieler auftrat und Gedichte und Theaterstücke schrieb; daß er nach Stratford zurückkehrte, sein Testament machte, starb und begraben ward". Wenn uns nicht ein gutes Glück noch irgendwo die Lebensbeschreibungen aller Poeten aufbewahrt hat, an welchen Thomas Heywood, ein fruchtbarer Dichter, Zeitgenosse und Bekannter Shakespeare's über 20 Jahre arbeitete, so wird auch wohl unserer Wißbegierde in diesem Punkte nicht mehr viel Befriedigung zu Theil werden. Ueber diese Dürftigkeit unserer Kenntniß von Shakespeare's äußerem Leben pflegt man wohl den Trost zu geben, daß dagegen die Geschichte seines Geistes um so vollständiger sei. Dieß ist wahr; es ist aber nur gerecht, dabei einzugestehen, daß wir gleichwohl für die Geschichte dieses Geistes die nöthigsten Anhaltpunkte in den wenigen Nachrichten über Shakespeare's Leben suchen müssen. Aus diesem Gesichtspunkte heben wir hier aus den kärglichen Zügen seiner äußeren Lebensgeschichte nur dasjenige aus, was auf die innere Charakter- und Geistesbildung des Dichters von Einfluß sein

konnte. Dabei sträuben wir uns nicht allzu pedantisch, auch das nur Mögliche und Wahrscheinliche in den unsicheren Mythen und Ueberlieferungen in Erwägung zu ziehen; denn selbst eine bloße Vermuthung, die auch nur ein zweifelhaftes Halblicht auf Shakespeare's Bildungsgeschichte wirft, ist uns für unsere Zwecke weit wichtiger, als die sichersten Berechnungen über sein Hab und Gut, an die man in England so vielen Fleiß zu setzen pflegt.

Die Familie Shakespeare ist in Warwickshire seit dem 14. Jahrhundert verbreitet und viel verzweigt gewesen. In dem Geburtsorte Wilhelm Shakespeare's, in Stratford am Avon, war sie nicht ursprünglich ansässig; des Dichters Vater, John Shakespeare, hat sich hier wahrscheinlich erst um 1551 niedergelassen. Dieser Mann wird in den städtischen Papieren einmal ein Handschuhmacher genannt; dann aber findet man ihn auch als Freisassen bezeichnet und mit landwirthschaftlichen Gegenständen beschäftigt; und wieder andere zweifelhaftere, obwohl alte Ueberlieferungen machen ihn zu einem Wollhändler oder Fleischer: was sich leicht Alles vereinigen läßt, wenn man ihn als einen kleinen Landwirth denkt, der seine Erzeugnisse in Getreide, Vieh, Wolle und Leder im städtischen Gewerbe selbst zu verwerthen suchte. John's Vater, Richard Shakespeare von Snitterfield bei Stratford, der Großvater unseres Dichters, scheint ein Pächter Robert Arden's von Wilmecote gewesen zu sein. Zwischen beiden Familien knüpfte John Shakespeare eine Verwandtschaft, indem er 1557 von den sieben Töchtern Robert Arden's die jüngste, Maria, ein Jahr nach ihres Vaters Tode, heiratete. Die Ardens waren eine der angesehensten und begütertsten Warwickfamilien; man weiß, daß sie sich neben den Dudleys fühlten, in der Zeit als Leicester (ein Dudley) auf der Spitze seiner Macht stand; jene Heirat war also offenbar über John Shakespeare's Stand und deutet an, daß er in guten Verhältnissen, wenn nicht reich, so doch wohlhabend gewesen sei. Dieß bestätigt sich auch aus allen übrigen Nachrichten. Im Jahre 1564 hat man eine Gelegenheit, die Steuern seiner Wohl-

thätigkeit mit denen anderer Einwohner von Stratford zu vergleichen, und sie setzen ihn unter die Bürger zweiten Ranges. Er war Besitzer mehrerer Häuser, und er erscheint in den städtischen Urkunden nach und nach immer steigend in Ansehn und Würden, als Geschworner, als Constabel, als Stadtkämmerer, Alderman, und endlich 1568—69 als Bailiff von Stratford, auf dem höchsten Posten in der Gemeinde.

John Shakespeare lebte bis 1601, sein Weib bis 1608; das Glück und den Glanz ihres berühmten Sohnes erlebten sie beide. William Shakespeare ward 1564 am 26. April getauft; man gefällt sich, einer (ganz unsichern) Ueberlieferung Glauben zu schenken, daß er am 23. April, seinem Todestage, geboren sei. Unter acht Kindern John Shakespeare's (vier Söhnen und vier Töchtern) war er der älteste Sohn. Er hatte bald nach seiner Geburt die Zeit einer Epidemie zu durchleben; das Schicksal erhielt ihn; von seinen Geschwistern sind mehrere zum Theil frühe gestorben; ein Bruder, Edmund, war später mit ihm Schauspieler an demselben Theater.

Es gab in Stratford eine freie lateinische Schule, bei der die Söhne aller Mitglieder der Corporation unentgeltlichen Unterricht hatten; in ihr muß Wilhelm Shakespeare die Anfänge der klassischen Sprachen erlernt haben, die damals weit mehr als heute in Pflege waren. Es liegt uns nahe, gleich an dieser Stelle den vielberegten Streit über Shakespeare's Bildung und Schulkenntnisse kurz zu berühren. Nach einer unerwiesenen Ueberlieferung in Rowe's Leben Shakespeare's soll der Vater John, in bedrängte Verhältnisse gerathen, genöthigt gewesen sein den Sohn frühzeitig aus der Schule zu nehmen, der dann in jungen Jahren Schulmeister auf dem Lande geworden wäre; zwei andere Berichte aus dem Ende des 17. Jahrh., deren Einer aus dem Munde eines 80jährigen Gemeindeschreibers in Stratford stammt, erzählen, daß Wilhelm das Fleischerhandwerk seines Vaters erlernt habe; alle drei Mittheilungen deuten auf eine unterbrochene und mangelhafte Schulbildung Shakespeare's, an die man

gerne glauben mag, wie hoch man auch die Selbſtbelehrung bewundere, mit der er ſpäter dieſen Mangel erſetzt haben müßte. In den Zeiten ſeines Emporkommens nimmt Shakeſpeare ſelbſt in ſeinen Sonnetten das Bild einer weiten Kluft von dem Abſtande zwiſchen Gelehrſamkeit und ſeiner „rohen Unwiſſenheit“ her; ein eigentlicher Gelehrter wie Ben Jonſon durfte ſich neben ihm fühlen und von ihm ſagen, daß er wenig Latein und weniger Griechiſch beſeſſen habe. Es iſt auch von Farmer zum Ueberfluſſe nachgewieſen worden, daß Shakeſpeare den Plutarch nicht griechiſch, ſondern in engliſcher Ueberſetzung geleſen habe. Dazu aber machte Alex. Dyce eine Bemerkung, die eigentlich den ganzen Streit über des Dichters Bildung und Wiſſen entſcheidet: „konnte er den Plutarch im Original nicht leſen, ſagte der hochwürdige Kritiker, ſo will ich nur bemerken, daß nicht wenige würdige Herren unſerer Tage, die ihre Grade in Oxford oder Cambridge erlangt haben, in demſelben Falle ſind“. Uns Deutſchen iſt Verhältniß und Beſchaffenheit von Shakeſpeare's Bildung mit Einem Worte der Vergleichung völlig klar zu machen. Unſere Goethe und Schiller erſcheinen Voß gegenüber ganz ſo wie Shakeſpeare gegen Ben Jonſon. Sie laſen, ſie verſtanden ihren Homer nur in deutſcher Ueberſetzung. Aber auf ihre ganze Bildung iſt kein Schluß daher zu ziehen, daß der Eine von Voß ſcandiren lernte, der Andere mit Humboldt ſpät berieth, ob er noch Griechiſch lernen ſolle. Eben ſo wenig kann Shakeſpeare's geringes Griechiſch gegen ſeine Geiſtesbildung, ja nicht einmal gegen die äußere Maſſe ſeiner Kenntniſſe zeugen. Vielmehr iſt es heute kein Wagniß mehr, zu ſagen, daß Shakeſpeare in jener Zeit an Umfang vielfachen Wiſſens ſehr wenige ſeines Gleichen gehabt habe. Wie haben ſich auch in dieſer Hinſicht die Urtheile dieſer Zeit gegen die früheren geändert! Die Herausgeber des vorigen Jahrhunderts haben um einiger hiſtoriſcher, geographiſcher, chronologiſcher Verſtöße willen vornehm auf den unwiſſenden Dichter herabgeſehen. Jetzt aber ſchreibt man ganze Bücher, um ſeine Kenntniſſe in wirklicher und fabelhafter Naturgeſchichte her-

vorzuheben, um seine Vertrautheit mit der Bibel zu belegen*, um seine Uebereinstimmung mit Aristoteles nachzuweisen, um ihn mit dem Weltweisen Lord Bacon zu einerlei Person zu machen! Jetzt hat eine juristische Autorität wie Lord Campbell (Shakespeare's legal acquirements considered. 1859) eine schon ältere Vermuthung, die selbst Zeitgenossen getheilt zu haben scheinen, daß Shakespeare vor seinem Uebergang zur Bühne auf der Schreiberstube eines Advocaten beschäftigt gewesen sei, einer ernsten Prüfung unterzogen; und obwohl der strenge Richter, bei dem Mangel genügender Beweise, den Schluß von des Dichters Rechtskenntnissen auf solch eine fachmäßige Vorbildung für so gewagt hält, wie wenn man seiner Jagd- und Schifffahrtskenntnisse wegen auf eine see- oder waidmännische Schule vermuthen wollte, so findet doch auch Er, daß der geistigst begabte aller Menschen dazu gehörte, um aus bloßem Beisein bei Gerichtsverhandlungen oder dem Umgang mit Rechtsanwälten die Geläufigkeit und technische Genauigkeit der Ausdrücke und Anspielungen auf Rechtswesen und Formen sich anzueignen, die in Shakespeare's Werken so auffallend sind. So hat Armitage Brown aus des Dichters italienischen Kenntnissen schließen wollen, daß er Italien bereist haben müsse; und will man nicht annehmen (was dem Grundzuge seines sittlichen Charakters am meisten entgegen ist), daß er sich große Mühe gegeben habe, die Kenntniß der lateinischen, französischen, italienischen, ja selbst spanischen Sprache zu affectiren, so muß man wohl zugeben, daß er mit diesen Sprachen mehr Bekanntschaft gehabt habe, als sich blos spielend erwerben läßt. In Bezug auf die alten Sprachen hat man mit Recht schon das für seine gründlichere Kenntniß der lateinischen angeführt, daß er einzelne Worte dieser Sprache in der ächten ursprünglichen Bedeutung gebraucht, die sie bei der Einbürgerung im Englischen verloren hatten. Wer die Zeugnisse von seiner Lectüre zusammenstellen wollte, würde ein weites Feld der Literatur finden,

* Vgl. Charles Wordsworth, On Sh's knowledge and use of the bible. 1864.

auf welchem der Dichter bewandert war; und wenn man an seiner Kenntniß von Geschichte und Geographie auszusetzen findet, so muß man nie vergessen, daß es damals keine Geschichtschreibung gab als die Chroniken, die er kannte, und daß die Erdkunde nur für die Allerwenigsten ein Gegenstand des Studiums war. Wollte man aber glauben, daß Shakespeare's anachronistischer Muthwille im Sommernachtstraum oder im Wintermährchen aus baarer Unwissenheit stamme, so würde man dieselbe Albernheit begehen, wie jener englische Kritiker, der Goethen in allem Ernste den Aberglauben vorwarf, mit dem er im Eingange seiner Lebensbeschreibung die Constellation seiner Geburtsstunde besprochen habe.

Wir kehren zu der Jugendgeschichte des Dichters zurück. Weniges Zuverlässige aus ihr ist zu unserer Kenntniß gekommen, aber genug, um uns errathen zu lassen, daß seine frühesten Erlebnisse einen Reichthum tiefer Eindrücke in seine Seele senken mußten, die ihm später ein reicher Quell für seine dichterische Schöpfung werden konnten. Ein Reihe von Unfällen betraf ihn und sein Haus in der Zeit, wo Leidenschaft, Empfindung und Einbildungskraft in dem Menschen am mächtigsten sind: er hatte das bittre Brod der Trübsal zu essen und innern und äußern Jammer zu durchleben, die Schule großer Geister und starker Charaktere. Der frühere Wohlstand seines väterlichen Hauses ward seit seinem 14. Jahre zerrüttet; ein Schlag des Unglücks traf seine mütterliche Familie, die Ardens; eigner Leichtsinn und selbstgeschaffnes Elend kam hinzu; so daß man sieht, er hatte eine Periode der Widerwärtigkeit nicht nur, sondern auch der Unwürdigkeit durchzumachen, die seine bösen und guten Kräfte nebeneinander entwickelte. Wir wollen die Thatsachen einzeln an uns vorübergehen lassen.

Seit 1578, als William im 14. Jahre stand, gingen die Verhältnisse des Vaters, John Shakespeare, zurück. Er sah sich genöthigt in diesem und dem folgenden Jahre ein Grundstück (Asbies) in Wilmecote zu verpfänden und kurz darauf seiner Frau Antheil an

anderen Besitzungen in Snitterfield zu verkaufen; auch findet sich, daß er in den Jahren 1578—79 von Armensteuern und andern öffentlichen Beiträgen eximirt ward. Seit letzterem Jahre kam er, selbst vermahnt, nicht mehr in das Stadthaus und er ward daher 1586 in seiner Stelle als Alderman, es scheint ohne seinen Wunsch oder Begehr durch einen Anderen ersetzt. Um eben diese Zeit wurde auf einen Pfändungsbefehl erklärt, es fände sich bei ihm nichts zu pfänden vor; und bald darauf findet man ihn bis zur Haft wegen Verschuldung herabgekommen. Im Jahre 1592 erscheint sein Name in dem Berichte einer Commission, die alle diejenigen zu bezeichnen hatte, welche der königlichen Vorschrift, wenigstens Einmal im Monat die Kirche zu besuchen, nicht nachkamen; es ist dabei bemerkt, daß John Shakespeare diesen Kirchengang aus Furcht vor seinen Gläubigern unterlassen. In den Urkunden, die diese häuslichen Verhältnisse betreffen, wird er nur immer als Yeoman bezeichnet. Vielleicht hatte er seinen Kleinhandel über dem Landbau ganz aufgegeben und war dabei zurückgekommen. Aus Allem läßt sich folgern, und es wird sich weiterhin bestätigen, daß die Kinder frühe auf sich selbst und ihre eigenen Kräfte gewiesen wurden.

Ein Unfall anderer Art traf die mütterliche Familie, die Ardens, als unser Dichter in seinem 19. Jahre stand. Das Haupt dieser Familie war Eduard Arden von Parkhall. Die Eifersucht der beiden Warwickfamilien, Arden und Dudley, wurde schon oben mit einem Worte angedeutet. Sie ward tödtlich zwischen diesem Eduard Arden und dem berüchtigten Grafen Leicester, der auch dem großen Leserkreise in Deutschland aus Schiller's Maria Stuart und aus W. Scott's Kenilworth bekannt ist. Als Leicester im Jahre 1575 unter jenen berühmten Festen in Kenilworth die Königin Elisabeth bewirthete und umwarb, hatte er gleichzeitig eine verbrecherische Verbindung mit einer Gräfin Essex, die er nach ihres Gatten Tode (1576) heiratete. Noch ehe sie sein Weib war, hatte Eduard Arden Leicestern über diesen, dem Hofe und der Königin durch Macht und Frechheit verheim-

lichten Verkehr herbe Aeußerungen gesagt; sehr möglich daß dieß eben während jener Feste in Kenilworth geschah, und daß Leicester's Verhältniß dadurch der Königin kund ward, die ihren damaligen Aufenthalt auf Schloß Kenilworth plötzlich unterbrach und abreiste. Leicester trug Arden über jene Vorwürfe unversöhnlichen Haß. Er umspann ihn mit einem Hochverrathsproceß und Eduard ward im Jahre 1583 hingerichtet. Wie entfernt nun auch die vornehmeren Zweige der Familie Arden den verarmten Shakespeares gestanden haben werden, so begreift sich doch, daß dieser Fall auch bei ihnen tief empfunden werden mußte. Die Ereignisse zeigen beide Familien in Verfall und Unglück; ein schwerer Zug von Lebensernst konnte dem Gemüthe des jungen Dichters dadurch eingeprägt werden. Seiner gesammten Charakterbildung mögen diese Schickungen heilsam gewesen sein, denn es finden sich um die gleiche Zeit in seiner Natur die Züge eines jugendlichen Leichtsinns, dem diese ernstern Familienschicksale ein Gegengewicht zu halten sehr geeignet waren.

Dem Nicholas Rowe, der zuerst 1709 unseres Dichters Leben schrieb, hatte der Schauspieler Betterton die oft erzählte Anekdote von Shakespeare's Wilddiebstahl mitgetheilt, die er in Stratford gehört hatte. Er sei, sagt die Geschichte, in schlechte Gesellschaft gefallen und habe an einem Wilddiebstahle in Charlcote, dem Landgute eines Sir Thomas Lucy*, Theil genommen; er sei von Sir Thomas gerichtlich verfolgt worden und habe sich mit einer satirischen Ballade gerächt, von der eine Strophe aufbewahrt sein solle**; dieß habe ihm weitere Verfolgung zugezogen und ihn veranlaßt, Stratford zu verlassen und nach London zu gehen. Umwohner von Stratford zeigen wohl noch heute dem Fremden eine Statue der Diana mit der Hirschkuh, die sie für den Wilddieb Shakespeare ausgeben;

---

* Es ist jetzt bekannt, daß Lucy einmal ein Gut in der Nähe von Stratford hatte.

** Die Strophe — nachher zu ganzem Gedichte erweitert, ist erfunden.

waren Betterton's Gewährsleute von dieser Art, so wäre die Anekdote freilich sehr verdächtig.

Gleichwohl hat die Anekdote wohl die innere Gewährschaft eines sehr charakteristischen Zuges. Es scheint in dem Reiche der Literatur und Kunst so wenig möglich wie in dem der Politik, daß rasche und große Veränderungen in diesen Kreisen der Bildung eines Volkes vor sich gehen können, ohne eine anarchische Durchgangsperiode, die sich in den ungeordneten, starkgeistigen Sitten der ersten Träger jener Veränderungen am grellsten abzuspiegeln pflegt. Die Männer, die unserer deutschen dramatischen Dichtung zuerst in einer völligen Umwälzung empor geholfen haben, die Wagner und Lenz, ja auch jene größeren, die sich schneller in Würde und Ehre zusammennahmen, die Klinger, die Goethe und Schiller, erscheinen in ihrem Jugendleben vielfach als die Beute derselben starken Leidenschaft, derselben titanischen Natur, derselben Nichtachtung herkömmlicher Sitte und Schranke, die sie in ihren ersten Dichtungen schilderten. Ganz in der ähnlicheu Gesellschaft erkennt man sich unter den Dramatikern wieder, welche zu Shakespeare's Zeit die englische Bühne empor brachten; nur daß die wenigen Züge, die wir aus ihrem Leben kennen, nach dem Charakter des Zeitalters weit derber gezeichnet sind. Die Namen Marlowe und Greene neben Shakespeare entsprechen in dem englischen Drama ganz der Stelle, die jene Jugendfreunde Goethe's in Deutschland einnehmen: in der Weise ihrer Dichtung, in ihrer neidischen literarischen Eifersucht, in ihrer ganzen sittlichen Haltung. Marlowe soll in Wort und Schrift die Religion herabgesetzt und gehöhnt haben; satirische Gedichte nennen ihn einen Schwörer und Flucher, einen Genossen Aller die Gottes Gesetz verwerfen; die dichtenden Zeitgenossen beklagten, daß sein Witz, vom Himmel verliehen, mit Lastern zusammen wohnte, die der Hölle entstammten. Robert Greene war ein verkommener Geistlicher und starb, sagt man, an übermäßigem Weingenuß; sein heftiger Gegner, der Arzt Gabriel Harvey, gab ihm das anstößigste

Leben Schuld und berief sich dabei auf die allgemeine Kenntniß der Stadt London; ja Greene selbst sprach zuletzt von seinen Werken als Thorheiten, in einem Ton der Reue, der nicht von dem besten Gewissen zeugt. So ist auch von Peele, von Thomas Nash, von Lodge bekannt, daß sie ein ungeordnetes, unstetes, bei geregeltem Fleiß nicht aushaltendes Leben führten; alle außer dem Letzteren starben eines frühzeitigen, Marlowe eines gewaltsamen Todes. In die Weise dieser Wüstlinge mag auch Shakespeare in seinen Jugendsitten eingetreten sein; es mag wohl sein, daß er in jener schlechten Gesellschaft, von der Rowe erzählte, das Leben geführt, das er nachher in Heinrich IV. so sprechend zu schildern wußte. In diesem Leben mag sein Wilddiebstahl leicht noch das Unschuldigere gewesen sein. Die Zeit sah diese freie Kunst wie das Wirthshausleben, das Gartenplündern und das Tanzen um Maipfähle, die oft getadelten, nie unterlassenen Sitten junger Leute mehr als Muthwillen denn als Vergehungen an, wie wir die Entwendungen der Schüler mit einem schuldloseren Ausdrucke bezeichnen, der fast an Wilddieberei erinnert. Es sind aber andere, und es scheint unwidersprechliche Zeugnisse vorhanden, die den jungen Shakespeare auch von anderen Seiten in lockeren Sitten verloren zeigen.

Schon immer konnte man aus einer Reihe von Shakespeare's Gedichten, dem Schlusse seiner Sonnettensammlung, auf diese Sitten schließen: Gedichte, die in eben so ungeschminkter Moral als Aufrichtigkeit des Dichters Verhältniß zu einem verheirateten Weibe aussprechen, das eine treulose Liebe zwischen ihm und einem seiner Freunde theilte. Die Engländer thaten alles Erstinnliche, um die prosaische Wahrheit des Stoffes dieser Gedichte und so die moralischen Folgerungen zu bestreiten. An der ästhetischen Unfehlbarkeit des Dichters war ihnen weniger gelegen, aber als Mensch sollte ihr Liebling ein fehlerloser Heiliger sein. Es ist ein Zug, der dem Sittengefühl der Nation so viele Ehre macht, als er ihrem forschenden Wahrheitssinne und vielleicht auch ihrer Menschenbeurtheilung Ein-

trag thut. „Denn warum, sagt Boaden, sollten wir so eifrig sein, aus dem Dichter ein makelloses Geschöpf zu machen, das die Welt nie sah! ein Wesen, das uns so unermeßlich an Gaben des Geistes überflügelt und auch nicht durch den leichtesten sittlichen Fehler sein Geschlecht verriethe? Gewiß, da bereuter Irrthum nicht zur Nachahmung verführt, so ist es besser unsere Anmaaßung zu dämpfen, indem wir den Größesten von uns nicht fleckenlos zeigen." Auf alle Fälle thun wir dem Sinne des Dichters selbst, dem ungefälschte Wahrheit über Alles ging, nur dann Genüge, wenn wir ihn, indem wir uns die Züge seines Lebens zusammensuchen, nicht besser machen als er sich selber dargestellt hat.

Shakespeare verheiratete sich schon im neunzehnten Jahre mit einem sieben bis acht Jahre älteren Mädchen, Anna Hathaway, der Tochter eines begüterten Freisassen in Shottery bei Stratford. Waren es Rücksichten auf die bedrängten Vermögensverhältnisse der Familie, war es die Uebereilung einer heftigen Leidenschaft, die zu dieser frühzeitigen Ehe trieb, wir wissen es nicht. Den jungen Vermählten, die Ende November 1582 getraut wurden, ward schon am 26. Mai 1583 eine Tochter Susanne getauft; aus diesem Umstande schloß Collier auf den letzteren Anlaß und fand in ihm die Grundursache des geringen Glücks, das nach anderen Anzeichen Shakespeare's häusliches Leben begleitete. Andere unter Shakespeare's Biographen haben dieser Folgerung mit dem Nachweise widersprochen, daß die Beispiele solcher frühen Geburten nach der Trauung damals häufig waren, weil man das Verlöbniß schon für die Vollziehung der Ehe genommen habe; allein dieser Brauch selber würde doch mehr von der sittlichen Licenz jenes Geschlechtes zeugen, als für die sittliche Zucht der Paare, die sich — immerhin ausnahmsweise — seiner Freiheiten freuten; die schlimmen Schlüsse, die man aus jenen schlimmen Auspicien auf Shakespeare's Hausstand zog, können durch diesen Einwurf nicht entkräftet werden. Denn Shakespeare's eheliches Leben ist unzweifelhaft kein glückliches Leben gewesen. Sein Weib brachte ihm

nach zwei Jahren noch Zwillinge und dann keine Kinder mehr. Als er bald darauf nach London übersiedelte, setzte er dort, nicht blos nach jenen Sonnetten zu schließen, sein freies Leben anfangs wenigstens fort; kein Rückblick auf ein liebes Weib und einen glücklichen Familienstand schienen ihn zurückzuhalten. Wie Rob. Greene seine Frau in Lincolnshire unterhielt, so ließ auch Shakespeare die seinige in Stratford zurück; er wollte sie lieber zur Ueberwacherin seiner ökonomischen Verhältnisse in seiner Heimat, als zur Zeugin seines Ruhmes in der Hauptstadt machen. Er sah sie in regelmäßigen Jahresbesuchen in Stratford wieder, wohin er, noch in rüstigen Jahren, seinen Rückzug nahm; aber dieß waren weit mehr die Beweise seiner innerlichen Abneigung gegen sein „öffentliches Leben" auf dem Theater, als einer innigen Hinneigung für sein häusliches Leben mit seinem Weibe. In seinem Testamente bedachte er sie nur kahl und karg mit seinem zweitbesten Bette. Von geschäftlich ökonomischer Seite hat man diese seltsame Verfügung von dem Vorwurfe der Hintansetzung wohl reinigen können (da die Wittwe des Freigutbesitzers nach den Landesgesetzen von selbst zu dem Witthume berechtigt war); für die gemüthlichen Beziehungen des Ehepaares aber wird es immer ein trauriges Wahrzeichen bleiben, daß der Erblasser in seinem Vermächtnisse, in dem er so vielen selbst Nicht-Verwandten ein kleines Andenken weihte, keine von den Hathaways erwähnte und seinem Weibe nicht ein Wort der Liebe zurückließ. Es ist daher wohl begreiflich, wenn man an bittere Lebenserfahrungen in Shakespeare's Eheleben geglaubt hat; es ist verzeihlich, wenn man in seinen Werken umspähend selbst auf unmittelbare Gefühlsergüsse aus diesem Kreise seiner Erlebnisse zu stoßen meinte. Waren die Umstände, die seine Verheiratung begleiteten, jene „beweinte Schuld", auf welche der Dichter in seinen Sonnetten reuig zurücksah? War es Zufall, daß gerade in seinen früheren Dramen die Bilder böser, herrschsüchtiger Frauen seine Phantasie ausfüllten, die er später nie wieder geschildert hat? daß er in Heinrich VI. die Züge, mit denen der Dichter, dem er nacharbeitete,

die ſchrecklichen Frauen Heinrich's VI. und Gloſter's ausgeſtattet hatte, mit ſo viel Zuſätzen würzte, als ob er ſich ſchwerer eigener Gefühle entladen wollte? Mit wie viel warmer Ueberzeugung, wie aus ſelbſt gemachter Erfahrung, läßt er in „Was ihr wollt" (II, 4) die Warnung ſprechen: es möge das Weib ſtets einen älteren Mann wählen, damit ſie ſich ihm anfüge und ihn ausfülle! und wie aus bekümmertem Selbſtbekenntniſſe den für die Männer nicht ehrenvollen Grund hinzufügen, warum dieß Verhältniß das natürlichere ſei: weil wir Männer, in unſeren Neigungen wankelmüthiger als die Frauen, von ihrem größeren Jugendreize eher zu feſſeln ſind!

Auf Shakeſpeare's Ueberſiedlung nach London kommen wir weiterhin zurück. Er ſetzte dort, ſagten wir, ſein freies Leben fort; wenigſtens erzählt man zwei Anekdoten, die dieß, wenn ſie verbürgt wären, beweiſen würden. Auf ſeinen Reiſen von und nach London, ſchrieb Aubrey (um 1680), ſei er oft in der Krone in Oxford bei John Davenant abgeſtiegen. Der und ſeine Frau mochten ihn gern; er hob ihren Sohn Wilhelm aus der Taufe; die böſe Welt ſchloß auf mehr als Freundſchaft zwiſchen der ſchönen und geiſtreichen Frau Davenant und dem Dichter. Einmal lief der kleine Wilhelm eilig nach Hauſe; auf die Frage, warum er ſo laufe, ſagte er, er wolle ſeinen Pathen, wie die Engländer ſagen, ſeinen Gottesvater (godfather) ſehen. Du biſt ein guter Junge, ſagte der Frager, aber du mußt den Namen Gottes nicht unnöthig führen! Der junge Wilhelm Davenant machte ſpäter viel aus ſeiner Bekanntſchaft und Verwandtſchaft mit Shakeſpeare, ſo daß man ihm ſogar zutraut, dieſe Geſchichte erfunden zu haben. — Eine andere ward von dem Zeitgenoſſen Manningham um 1602, bei Lebzeit des Poeten, erzählt. Eine Londoner Bürgerin, von Bewunderung für Shakeſpeare's Freund Richard Burbadge in ſeinem Spiele als Richard III. hingeriſſen, lädt dieſen auf den Abend zu ſich und heißt ihn unter dem Namen Richard's III. an die Thüre klopfen. Shakeſpeare belauſchte die Einladung und kommt dem Freunde, da er das Wort weiß, zuvor. Bald nach ſei-

nem Eintritt bei der Frau meldet sich ein zweiter Richard III. Der muthwillige Besitzer weist aber den Freund zurück: Wilhelm der Eroberer gehe vor Richard III.

Diese Anekdoten können freilich bloße Erfindungen scheinen; die erstere wird wirklich nur die Anpassung eines landläufigen Witzworts auf unseren Dichter sein. So pflegen wohl aus Rückschlüssen geschichtliche Sagen zu entstehen. Weil Shakespeare ein Dichter war, könnte man sagen, so entstand die Sage, daß er die Kälber seines Vaters in erhabenem Stile gestochen und eine Rede dabei gehalten habe; weil er mit Jagd und mit Pferden bekannt war, machte ihn der Eine zu einem Wilddieb, der Andere zu einem Pferdejungen. So könnte auch auf den Dichter der berühmten Liebeswerbung der Venus um Adonis jenes schelmische Werbestück erfunden worden sein. Aber da es von einem Zeitgenossen erzählt wird, so ist dieß schon unwahrscheinlicher; auch hängt man dergleichen Erfindungen nicht leicht einem Charakter an, der für rein und gesetzt gilt. Es kommt hinzu, daß die letztere Anekdote in jenen übelangesehenen Sonnetten, von denen vorher die Rede war, gleichsam ein poetisch ausgeführtes Gegenstück hat. Der Dichter schildert in jenen Sonnetten (127—152) das ungewöhnliche Weib, mit der er eine sündige Liebe tauschte, als häßlich, von Farbe Haar und Augen schwarz, von Niemand schön gefunden, für keinen körperlichen Sinn von Reiz. Was ihn an sie zog, war ihre Musik, ihre geistige Anmuth, eine Anstelligkeit, die das Häßliche schön kleidete und ihm ihr Schlechtestes über alles Beste hob. Er kämpfte vergebens gegen diese Leidenschaft, vergebens mit seiner Vernunft, ja mit seinem Hasse. Denn sie bestrickte ihm den jungen köstlichen Freund, den die übrigen Sonnette verherrlichen; aber auch diese Untreue vergibt er ihr, die mehr ein Streich des Muthwillens gewesen zu sein scheint, da der Freund selber sie nicht einmal mag; so daß man hier allerdings auf einen neckischen und in der Neckerei nicht empfindlichen Verkehr mit Freund und Freundin

blickt, wie ihn auch die obige Anekdote zwiſchen Burbadge und Shakeſpeare vorausſetzen läßt.

Es iſt ein loſes Leben, das Shakeſpeare in ſeinen Jugendjahren geführt hat; zu ſeinem Jagdfrevel, zu ſeinen Liebesabenteuern kommt ſein Entſchluß, ſich von ſeiner Familie zu trennen und Schauſpieler zu werden, noch hinzu; ein Schritt, den damals ſo leicht Niemand that, der ſich nicht ſtarkgeiſtig über das Urtheil der Menſchen hinwegſetzte. Er ſelbſt bekennt ſich in ſeinen Sonnetten zu Unwürdigkeiten und Flecken, die auf ihm hafteten; er geſteht, daß er „ſeinen alten Fehler der Leidenſchaftlichkeit“ ſtets erneuerte! Hätte er nicht ſo tief aus dem Kelch der Leidenſchaft getrunken, ſchwerlich hätte er je mit jenen Meiſterzügen die Gewalt der ſinnlichen Kräfte, ſchwerlich mit jener Innigkeit und Tiefe zugleich den Reiz ihrer Verführung und den Fluch geſchildert, der ſich an ihr Uebermaaß heftet. Ohne daß er einmal die Schwelle des Laſters betreten hätte, — wer begriffe, daß er deſſen innere Werkſtätte ſo genau und gründlich durchſchaute? Der Menſch geht aus den Händen der Natur zum Guten und Schlechten begabt hervor, und leider werden die hervorragenden Eigenſchaften immer mit den größeren Gefahren zu ringen haben. Geht der innere Menſch aus dieſem Kampfe ſiegreich hervor, dann trägt er aber auch eine Beute davon, die ſich der Unangefochtene nimmer erſicht; das Maaß, zu dem er zurückkehrt, findet Keiner, der ſich nie an den Extremen geſtoßen. Die Zeit, in der Shakeſpeare lebte, war eine derbe, in vielen Beziehungen rohe, natur- und ſinnenkräftige Zeit, aber auch das Gegengewicht der religiöſen Sitte, des lebhaften Gewiſſensſtandes, der geiſtigen Kraft war ihr gegeben. So wie die Zeit, ſo war der Dichter ſelbſt. Er lebte in der Gewalt des heftigen Blutes, als er jung war, und er nannte ſich ſchon in frühen Jahren alt, als er anfing dem Geiſte zu leben und der Vernunft zu gehorchen. So wie Schiller und Goethe frühe geläutert aus dem wüſteren Treiben ihrer Jugend und ihrer Jugendgenoſſen heraustraten, ſo auch Shakeſpeare: er ſtand anfangs neben ſeinen Zeitgenoſſen Marlowe

und Greene wie Einer ihres Gleichen, aber „er kannte sie", wie sein Prinz Heinrich die tolle Umgebung, die seinem jugendlichen Hange gefiel, und er streifte diese Sitten ab wie dieser, als er zu größeren Dingen gerufen ward. Wir werden später seinen persönlicheren Dichtungen abzulauschen suchen, wann diese innere Läuterung in ihm vorging. Darf man aber auf seinen Seelenzustand aus den Poesien schließen, die er zu verschiedenen Zeiten im Rausche der Leidenschaft geschrieben hat, so würde man sagen, daß er in ähnlicher, obwohl anderer Mischung wie Goethe jene glückliche Natur besaß, der Maaß und Fassung selbst im Momente der Leidenschaft, mitten im Taumel die Besinnung gegeben war. So werden wir im nächsten Abschnitte sehen, daß er in den zwei erzählenden Jugendgedichten, die wir von ihm besitzen, den Erstlingen seiner Muse, diese eigene Doppelnatur schon bei der ersten Probe bewährte. Beide Gedichte entsprechen in Form und Inhalt der Periode der ersten Jugendleidenschaft, in der wir den Dichter gesehen haben; und sie sind in ihr entstanden. Aber das Eine setzt schon voll stoischen Ernstes den Sieg oder die Rache des Geistes und das Sittengefühl der Alleinherrschaft der Sinne entgegen, die in dem anderen voll weichlichen Reizes gefeiert wird. Mehr auf einen Punkt zusammengedrängt liegt das Gemälde des Kampfes von Geist und Sinnlichkeit, von Vernunft und Lust, wie er in dem Dichter selbst lebendig sein mochte, auch in den Sonnetten, die an jene häßliche Reizende gerichtet sind; in sämmtlichen straft er seinen leicht bethörten Sinn, und es höhnt der besiegte Geist die Siegerin Lust, aber ohne sich aus seiner Niederlage zu erheben. Das 129ste unter seinen Sonnetten spricht diese Stimmung am zusammengefaßtesten aus:

Aufwand des Geists in schmählicher Verschwendung
ist Lust in That; und eh sie That geworden,
ist Lust meineidig, treulos, voll Verblendung,
wild, blutig, wüst und roh, bereit zum Morden.

Genossen kaum, wird sie verschmäht sogleich,
sinnlos erstrebt, und wieder, kaum gehascht,

sinnlos gehaßt; dem tückschen Köder gleich,
der Den toll machen soll, der ihn benascht.

Toll im Begehren, im Besitz zumal;
ihr Gestern wüst, ihr Morgen und ihr Heute,
im Kosten Wonne, und gekostet Qual,
im Ausgang Trug, nur in der Aussicht Freude.

All dieß weiß alle Welt; doch Keiner meidet
den Himmel, der zu dieser Hölle leitet.

Shakeſpeare's beſchreibende Gedichte.

Von den zwei erzählenden oder vielmehr beſchreibenden Gedichten, die wir von Shakeſpeare beſitzen, iſt das Eine, Venus und Adonis, im Jahre 1593, das Andere, die Lucretia, 1594 zuerſt gedruckt; Beide ſind dem Grafen Southampton gewidmet. Der Dichter ſelbſt nennt Venus und Adonis in der Zueignung ſein erſtes Werk, die Lucretia gehört unſtreitig derſelben Zeit der Entſtehung an. Beide Gedichte ſind wohl gewiß bei der Herausgabe überarbeitet worden; ihrem erſten Empfängniß nach mögen ſie noch in die Zeit vor Shakeſpeare's Ueberſiedelung nach London gehören. Alles verräth, daß ſie in dem erſten Sinnesrauſche der Jugend geſchrieben ſind.

Wie ſie nach Stoff und Behandlung in die jugendlichen Zuſtände und Stimmungen des Dichters verwebt ſind, die wir andeutungsweiſe kennen gelernt haben, ſpringt in die Augen. Der Inhalt von Venus und Adonis iſt die Werbung der Liebesgöttin um den kalten, noch fühlloſen Knaben, und ihre Klage über ſeinen plötzlichen Tod. In jenem erſten Theile hat der Dichter die Werbende mit allen Reizen der Ueberredung, der Schönheit, des leidenſchaftlichen Ungeſtüms, mit allen Künſten der Schmeichelei, der Bitten, des Vorwurfs, der Thränen, der Gewalt ausgeſtattet; und er erſcheint dabei als ein Kröſus an dichteriſchen Vorſtellungen, Gedanken

und Bildern, als ein Meister und Sieger im Verkehr der Liebe, als ein Riese an Leidenschaft und sinnlicher Kraft. Das Ganze ist von dieser Seite ein einziger blendender Fehler, wie ihn junge Dichter so gern begehen: Sinnenglut ohne Maaß mit Poesie verwechselt. In dem Urtheile der Zeit aber stellte schon dieses Gedicht allein Shakespeare in die Reihe der bewunderten Dichter. Gerade die Seite, die wir berühren, gab dem Gedichte diese unmittelbar erobernde Kraft. Was man in ähnlichen mythologischen Darstellungen englischer und italienischer Dichter damals vom Wesen und Wirken der Liebe las, war gekünsteltes Gedankenwerk in verfeinerten Formen, von mehr sprachlichem Glanze als innerer Gefühlswahrheit. Aber hier ist die Liebe in der That ein „Geist, geschaffen aus Feuer", ein wesenhafter Rausch und Leidenschaft, die die künstliche gespreizte Manier der Darstellung überwindet. Daher hatte das Gedicht vor so vielen ähnlichen mythologischen und allegorischen Schildereien durch seine unmittelbare Natur eine materielle Wirkung voraus; es ward wie Goethe's Werther sprichwörtlich umgetragen als das Muster eines Liebesgedichtes, ward oft wieder aufgelegt und rief eine Reihe von Nachahmungen hervor; und die Dichter priesen es als „die Quintessenz der Liebe", als einen Talisman oder eine Vorschrift zu lieben an, aus der man die Kunst glücklicher Liebeswerbung erlernen könne.

Mit wie glänzenden Farben übrigens Shakespeare das Bild dieser Leidenschaft gemalt hat, so ist er doch keineswegs in dem Wohlgefallen an dem Stoffe seines Gemäldes in sinnlicher Befangenheit untergegangen. Er weiß es, daß er nicht das Bild menschlicher Liebe, an der Geist und Seele ihr veredelndes Theil haben, sondern daß er das Bild einer rein sinnlichen Begierde entwirft, die blos thierisch an ihrem Raube „wie der Geier" füttert. An der Stelle, wo er die Werbungen von Adonis' losgerissenem Pferde schildert, liegt die Absicht deutlich vor, die thierische Leidenschaft in dieser Episode mit der der Göttin nicht gegensätzlich, sondern nebeneinanderstellend zu vergleichen. Strafend sagt Adonis der werbenden Göttin,

ſie ſolle nicht Liebe heißen, was auch Er, der Dichter, unbekümmerte Luſt nennt, „welche die Vernunft zurückweist und das Erröthen der Scham und den Schiffbruch der Ehre vergißt". Dieſer reinere Gedanke, der ein- und das anderemal in dem Gedichte vorſchlägt, iſt aber allerdings durch den Reiz der Darſtellung und das Verweilen auf den ſinnlichen Schilderungen überdeckt.

Dagegen in der Lucretia liegt dieſer Gedanke ſchon in dem Stoffe ſelber, der wie abſichtlich zum Gegenſtücke gegen das erſte Gedicht gewählt ſcheint: der vergötterten blinden Luſt ſtellt der Dichter die Keuſchheit der Matrone gegenüber, in der die Macht des Willens und der Sittlichkeit einen tragiſchen Sieg feiert über die Bewältigung der Luſt. Die Darſtellung der verfänglichen Scene iſt in der Lucretia nicht beſcheidener oder kälter geworden; es könnte ſelbſt ſcheinen, als ob im Ausmalen der keuſchen Schönheit noch mehr verführeriſche Wärme läge, als in irgend einer Stelle von Venus und Adonis. Doch iſt die Sühne und Buße der Heldin, die Rache ihrer unbefleckten Seele, ihr Tod, in einem ganz anderen, ernſt gehobenen Tone und mit demſelben entſprechenden Nachdrucke behandelt. Ja der Dichter bewegt ſich bedeutſamer aus der engeren Grenze der Beſchreibung einer einzelnen Scene heraus, indem er ihr einen großen geſchichtlichen Hintergrund gibt. Die einſame Lucretia, indem ſie ihren Selbſtmord vorbereitet, weilt betrachtend vor einem Bilde der Zerſtörung Troja's, und der Leſer blickt vergleichend auf das ähnliche Schickſal, das der Fall der Lucretia den Tarquiniern und der Raub der Helena der Familie des Priamus gebracht. War der Dichter in Venus und Adonis, von Ovid's weicher Kunſt geleitet, in eine bloße üppige Situation vertieft, die mehr ein Gegenſtand für die Malerei wäre, ſo erhebt er ſich hier in ſittlicherem Ernſt; und ſichtbar von Virgil angeregt wirft er einen Blick in das Gebiet großer und folgenreicher Handlungen hinüber, auf dem er nachher groß geworden iſt. In ſolchen Gegenſätzen ſich zu bewegen, war Shakeſpeare's vielſeitiger Natur ein Bedürfniß; ſie ſind ein Merkzeichen ſeines Cha-

rakters und seiner Dichtung; sie erscheinen hier in den ersten Anfängen seiner Kunst und kehren in seiner ganzen dramatischen Dichtung unaufhörlich wieder. Unser Goethe weilte in wohlgefälliger Wiederholung auf Einer Lieblingscharakterform, die er im Weißlingen und Werther, im Clavigo, in Stella, im Egmont nur leise verändert wiederbrachte; dieß wäre Shakespeare ganz unmöglich gewesen. In seiner Natur lag es, einen gegebenen Stoff in der Fülle und Erschöpfung durchzuarbeiten, die eine Wiederkehr schwer macht, die vielmehr zu dem Wege nach einem entgegengesetzten Ziele geradezu einlädt.

Der äußeren Form nach haben diese beiden Gedichte für Den, der Shakespeare nur aus seinen Dramen kennt, ganz etwas Fremdes. Wo dort in der Form der Rede Alles auf Handlungen geht, ist hier in der Form der Erzählung Alles auf Reden gestellt. Selbst wo sich ein nothwendiger Anlaß bietet, ist alle Handlung vermieden; in Venus und Adonis ist nicht einmal die Eberjagd erzählt; in der Lucretia ist die handlungsreiche Ursache und Folge der Einen beschriebenen Lage kaum erwähnt; in der Beschreibung dieser Lage selbst ist Alles in Redekunst aufgelöst. Vor seiner That überlegt sie Tarquin in gedehnten Worten: „eine Streitrede zwischen erfrornem Gewissen und heiß brennender Lust"; nach ihr schmäht Lucretia in endlosem Selbstgespräche auf Tarquin, auf die Nacht, die Gelegenheit, die Zeit, und verliert sich in breite Erwägungen über ihren Selbstmord. Nach dem Naturmaaße der sonstigen Werke des Dichters gemessen wäre dieß der Gipfel der Unnatur in einem Weibe von bescheidener Eingezogenheit und kalter Willenskraft. Was in Shakespeare's Dramen seine Monologe gerade so wunderbar auszeichnet, jene Kunst, unendliche Empfindungen in wenige große Umrisse zusammenzupressen, ist hier im äußersten Gegensatze geübt. Nur zwei kleine Züge begegnen in der Lucretia, die Stellen, wo sie die Dienerin um Tarquin's Abreise befragt und nach Schreibzeug begehrt, obgleich es neben ihr steht; und wo sie den Boten absendet, der aus Blödigkeit,

wie ſie aber glaubt aus Scham für ſie erröthet, da blickt vorübergehend der pſychologiſche Dichter heraus, wie wir ihn kennen. Ueberall ſonſt leidet ſeine Darſtellung gerade in der Lucretia, dem ſonſt bedeutenderen Gedichte, an der inneren Unwahrheit und den üblen Formen der italieniſchen Paſtoraldichtung. Ihr weſentliches Unterſcheidungszeichen ſind jene ſogenannten Concepte, ſeltſame, auf das Fremdartige und Ueberraſchende ausgehende Einfälle und Bilder, tiefſinnige Gedanken an flache Gegenſtände verſchwendet, Klügelei und gekünſtelter Witz an der Stelle der Poeſie, die Einbildungskraft auf logiſche Gegenſätze, auf ſcharfe Unterſcheidungen und epigrammatiſche Spitzen gerichtet. Der Dichter arbeitet hier nach Muſtern, die er an Reichthum überbietet, auf einer falſchen Fährte in ſeiner gewohnten Ueberlegenheit, in einer Kunſtmanier, die er leichter und weiter treibt als ſeine Urbilder. Er treibt ſie zu einer Höhe, wo er ſelbſt gleichſam der Ueberladung, des ſonderbaren Wechſels zwiſchen Erhabenheit und Plattheit inne wird, die dieſer Manier eigen iſt. Dieſen Eindruck macht jene Stelle, wo Lucretia den Brief an ihren Gatten, ſelbſtverſtanden in eben dieſer Manier ſchreibt und ihre Kritik daran übt: das eine findet ſie „zu ſeltſam gut", das andere „ſtumpf und ſchlecht", und „ſehr gleich einem Volksgedränge am Thore, ſo drängen ſich ihr die Einfälle, welcher zuerſt kommen ſolle". In einem ſeiner früheſten Luſtſpiele (der Liebe Mühe iſt verloren) verweist Shakeſpeare dieſe Art Stil ſchon dahin, wohin ſie gehört: in die „Schule, wo das Kunſtgeſchick wetteifert". Er ſagt dort in der Perſon des Biron, indem er die Eigenheiten dieſer Art von Poeſie vortrefflich bezeichnet, den „tafftnen Redensarten, den zugeſpitzten ſeidenen Ausdrücken, den ſammtenen Hyperbeln, den pedantiſchen Figuren, der gezierten Affectation" Lebewohl, dieſen „Sommerfliegen, die die Made des falſchen Prunkes erzeugen". Und wirklich, gerade in dem amatoriſchen Stile, wo dieſe Eigenſchaften am feſteſten eingeniſtet waren, verabſchiedete ſie Shakeſpeare am früheſten und für immer; und während keine Dichtung je wieder in dem Maaße Convenienz

war, wie diese Conceptenpoesie der italienischen Schule, so ist keine Dichtung so sehr der Convenienz entgegengesetzt wie das Shakespeare'sche Drama. In manchen Stellen seiner Werke ist von diesem falschen Flitter der Kunst etwas hängen geblieben; an vielen brauchte er ihn wissentlich zu vorgesetzten Zwecken. Besonders sein tragisches Pathos, hat man ihm vorgeworfen, sei so oft in Schwulst und Ueberspannung ausgeartet. Auch ist gewiß, daß er an der Grandiloquenz des Seneca, an dem glänzenden Stile Virgil's ein aufrichtiges Wohlgefallen hatte. Die Bewunderung, die er dem Kenner Hamlet für jene Erzählung von Pyrrhus' Tode in den Mund legt, läßt nicht daran zweifeln. Den Charakter dieses Vortrags trägt die Lucretia an vielen Stellen. Kein Deutscher wird dieses Gedicht lesen, ohne an Schiller's Versuche, Virgil in Stanzen zu übersetzen, erinnert zu werden. Die Freude der jungen Schüler an dem römischen Meister war die gleiche und aus dem gleichen Grunde: der Jugend macht das Großwortige mehr den Eindruck des Heroischen, als die schlichte Größe des Homer; das lateinische Urbild der epischen Kunst liegt in der Schule näher als das griechische; so trug auch Goethe eine Vorliebe für Virgil, ehe er den Homer bequemer im Deutschen übersah. Daher kommt es denn, daß Shakespeare auch in dem Stoffe Virgilianer war; wie in der Lucretia in ganzer Frische der ersten Eindrücke, so ist er später immer in allen Anspielungen auf die große homerische Mythe gut trojanisch gesinnt geblieben; man muß sich erinnern, daß in den Sagen des Mittelalters die alten Briten von den Trojanern abstammen und daß diese glorreiche Abkunft auch in dramatischen Gedichten im Gedächtniß erhalten ward; bei einem von Shakespeare's letzten Werken, bei Troilus und Cressida, muß man jene ersten Jugendgefühle in aller Lebendigkeit im Gedächtniß haben, wenn man dieses Gedicht überhaupt begreifen will.

Wie ein Dichter von so schlichtem Sinne wie Shakespeare im Anfang seiner Laufbahn in diese verkünstelte Kunst kam, in der er an einen Marini und Hoffmannswaldau erinnern kann, ist viel leichter

zu begreifen, als wie er sie so schnell verlassen konnte, um die kommenden Geschlechter auf den Weg zur Natur zurückzuweisen. Man muß sich erinnern, daß die ganze Ritterpoesie des Mittelalters eine Kunst der Convenienz war, die im 15. Jahrhundert in allen Theilen Westeuropa's zu Rohheit und Unnatur zugleich herabsank. Der Rohheit entrissen sie die berühmten italienischen Epiker des 16. Jahrhunderts, die von den wiedergebornen Alten lernten; aber die Unnatur der Materie, die sie aus den Ritterromanen überkamen, konnten sie nicht bezwingen; sie arbeiteten vergebens, aus einer verhauenen Statue ein reines Kunstwerk herzustellen. Je rascher aber im 16. Jahrh. Ritterwelt und Ritterssitte versank, desto schneller verlor sich das Interesse an dem Stoffe jener italienischen Meister, der Ariost und Tasso, und die Bewunderung blieb auf ihrer vortrefflichen Form, ihrer harmonischen Verskunst, ihrer gebildeten höfischen Sprache hängen. Die Poesie war gegenstandlos geworden und die Form war nun das Höchste, wonach sie strebte. Wenn aber das Technische in der Kunst die Hauptsache wird, so verkünstelt sich schnell die Form und mit ihr wird die menschliche Natur verfälscht, die der Dichtung Gegenstand und Aufgabe ist. Stoff und Form, der poetische Ausdruck wie die Betrachtung des menschlichen Wesens, gestalten sich dann nach einer willkürlichen Uebereinkunft; die Convenienz und nicht die Natur schreibt dem Dichter den Weg vor. Die äußerste Spitze dieser psychologischen und ästhetischen Unnatur erreichte im 16. Jahrhundert die allegorische und schäferliche Dichtung in Iberien und Italien, die an die weite leere Stätte des verschwindenden Ritterepos in ihrer ganzen Ausdehnung trat. Die Schäferromane der Ribeyro, der Saa de Miranda, Sannazar und Montemayor beherrschten die Welt; die Diana des Letzteren ward bewundert, verbreitet, erweitert wie Ariosto's rasender Roland. Kein Wunder, daß dieser Geschmack nun auch nach England drang, wo die italienische Literatur schon einmal zu Chaucer's Zeit Einfluß geübt hatte, wo die italienische Lyrik nicht lange vor Shakespeare durch Sir Thomas

Wyat und ſeinen Freund, den edlen Grafen von Surrey († 1547), eingeführt war. Wie Chaucer den Boccaz, Surrey den Petrarca, ſo bürgerte Sir Philipp Sidney, der in dem Jahre ſtarb als Shakeſpeare nach London kam (1586), die Schäferdichtung in England ein; ſeine Arcadia iſt dem Sannazar und Montemayor gleichmäßig nachgebildet. Solche Männer wie dieſe Surrey und Sidney waren ganz geſchaffen, der Dichtung in England einen neuen Tag zu bereiten. Eben war die Zeit, wo die Reformation aller Bildung eine günſtige Atmoſphäre ſchuf, wo die ſcholaſtiſche Philoſophie aus den Schulen wich, wo das Alterthum und ſeine Literatur wieder belebt und durch die Buchdruckerkunſt die Theilnahme an allem Schriftthume ungemein verbreitet wurde. Schon der Hof von Heinrich VIII. ſtand geiſtreichen Vergnügungen, Spielen und Masken, der lebendig gewordenen Allegorie und Schäferpoeſie offen; dann aber blühte das goldene Zeitalter der erneuerten Wiſſenſchaft und Kunſt unter der Pflege Eliſabeth's auf, die kunſtſinnig, ſprach- und muſikkundig war, griechiſche und lateiniſche Schriftſteller las und ſelbſt dilettantiſche Verſuche in lyriſchen Gedichten machte. Nun ſtrömte jene bewunderte Kunſt des Südens, ohne in einer volksthümlichen Literatur irgend einen ſtarken Widerſtand zu finden, in England ein, gefördert von einem neuen gebildeten, kunſtſinnigen Adel, der ſeit Heinrich VIII., wie jene kleinen italieniſchen Fürſten, wie jene ſpaniſchen Granden des 16. Jahrhunderts die Kunſt und Literatur in ſeinen Schutz und eigene Pflege nahm. In die Klaſſe dieſer Männer, bei denen die Kunſt das Leben und das Leben die Kunſt gegenſeitig adelte, gehörte jener unglückliche Surrey, der in der Blüte der Jahre den Nachſtellungen des Grafen Hertford und der Grauſamkeit Heinrich's VIII. zum Opfer fiel; jener jung geſtorbene Wyat, den die Sage und ſelbſt ſeine Gedichte verdächtigen, ein Verhältniß mit der königlichen Anna Boleyn gehabt zu haben; jener Philipp Sidney, über deſſen frühzeitigem Grabe die Klagen der bewundernden Gelehrten in allen Sprachen erklangen; jener Walter Raleigh, der be-

rühmte Seeheld, der wie Surrey ſchuldlos auf dem Schaffote ſtarb; zu ihnen die Lord Vaux, die Grafen Dorſet (Thomas Sackville) und Oxford, die Pembroke und Southampton, welche letztere ſchon in Shakeſpeare's Zeiten fallen. Der Glanz der Poeſie lag, wie man ſieht, zum Theil auf dieſen Perſönlichkeiten und ihrem Leben. Ihr Einfluß war außerordentlich und ihr Geſchmack gebot über die engliſche Literatur. Die Erhabenheit der Petrarchiſchen Lyrik, die Reinheit der Verskunſt, die höfiſche Verfeinerung des Geſchmacks nach dem Muſter der Italiener ging von ihnen aus, aber in ihrem Gefolge zog auch alle die Unnatur und Verſchrobenheit ein, die den Vorbildern anhing. Sidney's und Raleigh's Günſtling war jener Edmund Spenſer, deſſen Feenkönigin durch die Harmonie der Verſe und das Farbenſpiel der poetiſchen Malerei die Mitlebenden und die Nachkommen entzückte. Von Surrey ging eine ganze Schaar von Sonnettiſten und Petrarchiſten aus, die ſich bis in Shakeſpeare's Jugendzeit hinziehen. Aus ihrer Zahl war Daniel ein Schützling des Grafen Pembroke, deſſen Mutter die Schweſter Sidney's und ſelbſt Dichterin war; Drayton ein Begünſtigter des Grafen Dorſet. Ihre lyriſche Kunſt theilte den Charakter der italiſchen Poeſie: in den engliſchen Sonnetten jener Tage, auch in Shakeſpeare's, fallen die Spitzfindigkeiten, die Wortſpiele, die Künſteleien überall auf, die jener ſchäferlichen Dichtungsweiſe eigen ſind. Viele dieſer Poeten ſchöpften an dem Quelle der italiſchen Kunſt unmittelbar: Daniel dichtete ſeine Sonnette in Italien, der Ueberſetzer italieniſcher Novellen Rich, die Dramatiker Lilly und Green, der Schauſpieler Kempe aus Shakeſpeare's Geſellſchaft, ſind ſelbſt in Italien geweſen. So kam es, daß England im 16. Jahrhundert von italiſcher Lyrik, Schäfergedichten, Allegorien, Dramen und Novellen überſchwemmt wurde, daß der aufgehenden Schauſpieldichtung eine untergehende epiſche Poeſie, der einheimiſchen Kunſt eine fremde, der volksthümlichen eine gelehrte und ariſtokratiſche gegenüber lag. Es war eine weltbürgerliche, in allen Nationen verbreitete Literatur, die das Gewicht

von halb Europa, den Geſchmack und das Vorurtheil der Höfe, der feinen Welt, der Gelehrten und Gebildeten zu ihrer Stütze hatte.

Mitten in dieſe Verhältniſſe trat Shakeſpeare hinein; wie wäre es denkbar, daß er dieſem Geſchmacke und dieſer Kunſtſchule nicht hätte huldigen ſollen? Seine nichtdramatiſchen Dichtungen, ſeine Sonnette und die beiden Gedichte, die wir betrachten, ſtellen ihn ganz in die Zahl jener Clienten des Adels, jener gelehrten, in fremder Schule gebildeten, der Lyrik und Epik zugeneigten Dichter, an deren Spitze Edmund Spenſer ſteht. Beſäße man von Shakeſpeare nichts als dieſe Gedichte, ſo würde man ihn in der Reihe der Drayton, der Spenſer und Daniel leſen und über den Adel und die Ebenbürtigkeit ſeiner Schule und Bildung würde nie ein Zweifel aufgetaucht ſein. Beide beſprochenen Gedichte verrathen die lateiniſche gelehrte Schule ſchon durch ihre Stoffe und Titel; in ihrer Behandlung der alten Mythe und Geſchichte, in den ſichtlichen Spuren des Virgiliſchen Einfluſſes ſcheinen ſie einen Dichter anzuzeigen, der nicht oberflächlich von der Dichtkunſt der Alten berührt war; ein urtheilsbefugter, gelehrter Zeitgenoſſe (Meres) ſagte von ihnen in entzücktem Lobe, daß in „dem honigzungigen Dichter die ſüße witzige Seele Ovid's fortlebe". In ſeinen Sonnetten aber erreichte Shakeſpeare unſtreitig den poetiſchen Schmelz und den Tiefſinn des Gedankens der beſten italieniſchen Sonnettiſten mehr als irgend einer ſeiner zahlreichen Nebenbuhler in England. Zu vielen dieſer Männer, zu einigen ihrer adligen Beſchützer ſtand er in irgend einer literariſchen oder perſönlichen Verbindung. Dem Grafen Southampton widmete er die beiden beſprochenen Gedichte; er muß Sir Walter Raleigh gekannt haben, denn er beſuchte in London den von dieſem geſtifteten Sirenenklub in der Freitagſtraße. Edmund Spenſer, wahrſcheinlich ein Warwicker, war unter den Erſten, die Shakeſpeare's Genius huldigten, den er ſchon 1594 nach ſeinen erſten tragiſchen Verſuchen unter dem Schäfernamen Aetion mit einer Anſpielung auf ſeinen kriegeriſchen Namen pries: daß „ſeine Muſe, von

hoher Gedanken Erfindung voll, gleich ihm ſelber heroiſch klinge". Mit Daniel's Sonnetten haben die Shakeſpeare'ſchen die größere innere Verwandtſchaft, und auch äußerlich iſt ihnen die Form der drei Strophen mit dem Schlußcouplet nachgebildet; aus Daniel's Roſamonde hat Shakeſpeare die ſiebenzeilige Strophe ſeiner Lucretia entlehnt. Auf Drayton und ſeine Sonnette hat Cunningham deutliche Anſpielungen in dem 21. Sonnette Shakeſpeare's gefunden, und es iſt aus Vergleichung von Sonnett 80—83 unſtreitig, daß Shakeſpeare unter ihm den „beſſeren Geiſt" verſteht, der ihm die Gunſt des Freundes und Gönners zu entziehen droht, an den er ſeine Sonnette gerichtet. Auch mit dieſem Warwickmanne mag Shakeſpeare zunächſt landsmänniſche Beziehungen unterhalten haben. Ueberall ſieht man ihn ſo in nächſter Berührung mit dieſer Dichterſchule, in perſönlicher Beziehung zu dem Adel, der ſie hegte und pflegte, in größerer oder geringerer Uebereinſtimmung mit ihrer poetiſchen Richtung. Erſt ſpäter begegnen uns die Zeugniſſe in ſeinen Dramen, daß er den Geſchmack an der ſüdlichen Lyrik änderte und dafür die Freude an der ſchlichten Innigkeit des ſächſiſchen Volksliedes eintauſchte. Aber dann ſteht auch ſchon der Volksdichter fertig da, der die gelehrte und adlige Kunſt verlaſſen, der nationale Dichter, der die fremde Schule in Schatten geworfen, der dramatiſche Dichter, der die epiſche Poeſie vergeſſen gemacht, der Shakeſpeare, der die Spenſer und ihres Gleichen verdunkelt hatte.

Shakespeare in London und auf der Bühne.

Shakespeare verließ seine Vaterstadt Stratford im Jahre 1586, oder spätestens 1587, 22—23 Jahre alt. Ob er es that, um seiner bedürftigen Familie durch den Einsatz seines Talents ein gutes Loos zu ziehen, ob er es that, wie die Eine Ueberlieferung sagt, um den Verfolgungen des Sir Thomas Lucy zu entgehen, oder, wie die Andere will, aus Liebe zu Dichtung und Schauspielkunst, ist nicht zu entscheiden. Nichts wäre natürlicher, als daß alle drei Bestimmungsgründe zusammen gewirkt hätten, um diesen über sein Leben entscheidenden Entschluß hervorzurufen.

Daß in einem Manne von diesem schnellreifen Geiste die Gabe wie der Hang zu Dichtung und Schauspiel frühzeitig vorhanden war, begreift sich von selbst. Nahrung und Pflege fand er in seiner Grafschaft und Vaterstadt ohne Mühe. Seit 1569, von Shakespeare's frühester Jugend auf, spielten die Schauspielertruppen der Grafen Leicester, Warwick, Worcester und Anderer, fast jedes Jahr irgend eine Gesellschaft, auf ihren Umzügen im Reiche in Stratford. Was aber Shakespeare seinen Entschluß auf die Bühne zu gehen noch näher legen konnte, war dieß, daß eine ganze Reihe von Schauspielern seiner späteren Bekanntschaft aus Warwickshire herstammte. Ein Thomas Greene, von der Truppe des Grafen Leicester, war aus Stratford selbst; Heminge, der Freund Shakespeare's und

Herausgeber seiner Werke, Slye, Tooley, wahrscheinlich auch Thomas Pope waren aus dieser Grafschaft. Von ihr aus war James Burbadge, der Gründer des Blackfriartheaters, nach London gewandert, ein Mann, der in der Geschichte des englischen Schauspiels die Bedeutung unserer Koch, Ackermann und ähnlicher organisirender Talente in Deutschland hat, dessen berühmter Sohn Richard der Vertraute von Shakespeare's Genius ward. Wie leicht konnte William zu einem oder dem andern dieser Männer schon frühe ein Verhältniß gehabt, wie leicht konnte sein dichterisches Talent schon in Stratford ihre Aufmerksamkeit erregt, schon dort dem frühen Ruhm und dem raschen Erfolge den Weg gebahnt haben, der dem gewagten Entschlusse seiner Uebersiedelung nach der Hauptstadt auf dem Fuße folgte.

Hier müssen wir unsere Erzählung von Shakespeare's Leben und schriftstellerischer Laufbahn einen Augenblick unterbrechen, um zu erfahren, was er bei dem Eintritt in seinen neuen Beruf in London vorfand. Wir wollen, um uns so kurz als möglich von dem Dichter zu entfernen, so kurz als möglich sagen, wann und wie die dramatische Dichtung sich in England entwickelte, wie die Bühne entstand und sich fortbildete, auf welcher Stufe Shakespeare die Eine und die Andere, Dicht- und Schauspielkunst, gefunden habe, wie sich die Gesellschaft, in die er trat, zu dem übrigen Schauspielwesen in London verhielt und welche Stellung er selber Anfangs und später in derselben eingenommen hat.

Dramatische Dichtung vor Shakespeare.

Es kann die Absicht nicht sein, die Geschichte der englischen dramatischen Poesie vor Shakespeare hier umfassend zu behandeln. Selbst mit großer Weitschweifigkeit würde den deutschen Lesern kein klares Bild von ihr zu geben sein, weil alle Literaturgeschichte an dem Uebelstande leidet, daß sie nur begriffen wird, wenn die Haupt-

quellen ihr zur Seite gelesen werden, was in diesem Falle an das deutsche Publicum nicht verlangt werden kann. Wir wollen daher die Theaterdichtung vor Shakespeare nur aus dem Einen Gesichtspunkte betrachten, was sie unserem Dichter entgegenbrachte, was seine dramatische Kunst der Dichtung früherer Zeiten verdankt, ihr absehen und entlehnen konnte oder mußte. Wir werden dabei zu der Erkenntniß kommen, daß er nur in einem sehr allgemeinen Sinne, in diesem aber sehr vieles von der Vergangenheit der Bühne in England lernen konnte. Einen einzelnen Dramatiker von entschiedenem Werthe gab es weder vor noch in seiner Zeit, an dem er sich als an einem Muster hätte aufbauen können; er lernte an den Massen der vorhandenen Schauspiele das Handwerk; die eigentliche Idee der Kunst aber faßte er aus dem ringenden Bestreben der Lehrlinge, unter denen kein Meister war, wesentlich als sein eigener Lehrer. Wir werden daher der Mühe überhoben sein, unsere Leser mit vielen Namen zu beschweren; wir werden das, was die dramatische Kunst vor und um Shakespeare's Zeit leistete, in einige große Gruppen zusammenschieben und aus jeder das Ergebniß zu ziehen suchen, das die bloße Ueberlieferung und Gewohnheit gleichsam unserem Dichter übermachte oder auferlegte. Dadurch wird der Vortheil erlangt werden, daß sich überall ein Anknüpfungspunkt ergibt, der Shakespeare's Dichtung mit jenen verschiedenen Gruppen verbindet, und daß so für den Leser, dem jene Gebiete unbekannt sind, indem wir dorther Erklärungen für Shakespeare holen, aus diesem ihm bekannten Dichter zugleich ein Licht dorthin zurückfällt.

Das Schauspiel ist überall in seinen Anfängen religiösen, geistlichen Ursprungs gewesen. Wie im Alterthume aus heiligen Chöraufzügen, so ist es in der christlichen Zeit hauptsächlich aus der Osterfeier hervorgegangen. Der katholische Passionsritus, mit dem man den Charfreitag feierte, das Bild des Gekreuzigten ins Grab legte und am Ostersonntage wieder zur Feier der Auferstehung emporrichtete, hieß ein Mysterium. Diesen Namen haben im Mittelalter die geist-

lichen Schauspiele erhalten, welche in allen Theilen Europa's die Anfänge des neueren Dramas bilden, und deren ursprünglicher Gegenstand immer die Darstellung der Passion, des Leidens und Todes Christi war, deren Entstehung also wesentlich in jener kirchlichen Handlung wurzelte. So wird in St. Peter in Rom noch heute auf Ostern die Passionsgeschichte aus dem Evangelium in recitativem Gesang mit vertheilten Rollen vorgetragen, und man kann sich bei dieser Aufführung ganz in die ersten Anfänge des neueren Dramas zurückversetzt fühlen. Klöster und Kirchen waren demnach die ersten Theater, Geistliche die ersten Schauspieler, der erste dramatische Dichtungsstoff die Passion, die ersten Schauspiele die Mysterien. Diese Aufführungen dehnten sich mit der Zeit über mannichfaltigere Gegenstände aus; bald wurde den Heiligen zu Ehren an ihrem Namenstage ein Mirakelspiel gegeben, bald an den größeren christlichen Festen, zu Pfingsten und Frohnleichnam, ein weiteres Mysterium, das die geheimnißvollen Beziehungen der Schöpfung und des Sündenfalls zu dem Leben und Tode Jesu zusammenfaßte und in einem großen Sammelgemälde von vielleicht 30—40 einzelnen Spielen eine Reihe alttestamentlicher Scenen mit der Darstellung von Christi Wirken Leiden und Sterben in ein ungeheures Ganzes verband, das zu seiner Aufführung drei, vier, ja acht Tage verlangte. Bald fanden diese heiligen Dramen ihren Weg aus der Kirche auf die Straße, von den Geistlichen zu den Laien, zunächst zu den Handwerkern, die dann für den Tag ihres Heiligenpatronen ein Mirakel einübten oder in den Mysterien die einzelnen Spiele (pageants) unter sich vertheilten, je nachdem ihr Inhalt eine Beziehung zu ihrem Gewerbe an die Hand gab. Später bemächtigten sich dann auch Schauspieler und Gaukler von Profession dieser Spiele, die in London gleichsam stehend wurden, auf dem Lande auf allen Messen und Märkten in Stadt und Dorf umhergetragen wurden und bis in Shakespeare's Zeiten dauerten.

Bedenkt man, daß die Gattung der Mirakel, ungestört von

jeder anderen Art dramatischer Spiele, in dem Volke mehrere hundert Jahre umging und einwurzelte, getragen von der Sehlust der Massen, innerlich gehalten von dem unantastbarsten heiligen Stoffe, so ahnt man sogleich, daß eine so lang überlieferte Gewohnheit gleich im ersten rohen und kunstlosen Entstehen dem neueren Drama auch für die Zeit seiner kunstmäßigen Ausbildung ein Gesetz auflegte, dem es der kühnste Genius nur mit der Gefahr hätte entziehen dürfen, das Volk, das er anzulocken suchte, von sich zu scheuchen. Die epische Natur des neueren Dramas ward mit jener ersten und langehin ausschließlichen Materie entschieden, die historische Behandlungsart geboten, der massenhafte Reichthum des Stoffes auferlegt. Das griechische Schauspiel ist dem vollendeten Epos Homer's gegenüber entstanden, und konnte mit ihm in der Darstellung ausgedehnter, mannichfaltiger, polymythischer Handlungen nicht wetteifern wollen. Der Preis des alten Dramas konnte kein anderer sein, als der, den ihm Aristoteles gab: mit geringen Mitteln die Wirkung des aufwandreichen Epos zu machen. Es fiel in den geschickten Gegensatz der Darstellung einfach geschlossener Handlungen und Katastrophen. Die neuere Zeit, als sie mehrere Jahrhunderte brütend über den Anfängen des Dramas lag, hatte kein imponirendes Epos vor sich; das Drama entstand aus der evangelischen Erzählung, und später aus Rittergedichten und historischen Chroniken voller Handlung und Thatsache; dem ersten, dem heiligen Stoffe der Bibel vollends war auch nichts abzubrechen; keine Krume sollte von diesem kostbaren Mahl verloren gehen; die knappe Erzählung des Evangeliums forderte eher noch zur Erweiterung auf. Alle diese Quellen wiesen in ihrer innersten Natur und Beschaffenheit auf die Weite der Form und die Fülle des Stoffes hin, die dem modernen Schauspiel eigen geworden ist. Dieß Schicksal war bereits lange entschieden, als Shakespeare zu dichten anfing. Und Er gewiß hätte sich diesem Gesetze, das Zeit und Volk geschaffen, Ueberlieferung und Sitte geheiligt hatten, nicht widersetzen wollen, wenn doch selbst ein Lope de Vega, wenn

doch, selbst einer viel gebildeteren Zeit gegenüber, unser Schiller die Einsicht hatte, daß man sich mit einer erzwungenen Nachahmung des klassischen Dramas den Boden der Wirksamkeit selber zerstöre, daß jede Volksnatur ihre besondere Entwickelung, jede Zeit ihre Eigenthümlichkeit, jede Ueberlieferung ihr Recht hat, und daß ein Dichter, der selbst Ueberlieferungsfähiges schaffen will, dieses Recht und jenen eigenen Entwickelungsgang vorsichtig zu achten habe.

Diese Gattung kirchlicher Schauspiele, mit der die englische Bühnengeschichte beginnt, hatte bis in's 15. Jahrhundert, wo sie zur weitesten Verbreitung kam, keinen bedeutenden Nebenbuhler. Um diese Zeit lagerte sich ihr eine zweite Gruppe von allegorischen Schauspielen, die ihren Ursprung in der Schule hatte, zur Seite und bald an ihre Stelle. Die sogenannten Moralitäten, in ihrer ursprünglichen Gestalt wesentlich religiöser Natur, lehnen sich an die Mysterien so an, wie die mystischen Allegorien des Mittelalters an die sinnbildlichen Deutungen der poetischen Evangelienharmonien, die ihnen vorausgingen: sie behandeln den Inhalt der christlichen Mythe, die das Mirakelspiel in handelnder Nachahmung des Geschehenen darstellt, in abgezogener Lehre, in bildlicher und allegorischer, scenischer Ausführung. Schon in den Mirakeln treten einzelne allegorische Figuren mitspielend auf, der Tod, die Wahrheit, die Gerechtigkeit u. a.; in der Moralität erscheinen diese und andere Begriffe, die menschlichen Sinne, Leidenschaften, Laster und Tugenden personificirt, und bilden ausschließlich die handelnden oder vielmehr redenden Figuren dieser leblosen Dramen. Der Mittelpunkt der Mysterien, der Opfertod Christi, die Erlösung vom Sündenfall, ist in moralischer Abstraction der Kampf des Guten und Bösen, und dieß ist im Allgemeinen der Gegenstand, den diese abstracten Stücke, die Moralitäten, behandeln. Der Streit der tugendlichen und sündhaften Mächte um die menschliche Natur ist das gleichmäßige Thema in den ältesten Moralitäten, die man in England aufgefunden hat. Bald rückte man den Stoff dieser Stücke aus der religiösen Sphäre

mehr heraus und näherte ihn mehr dem wirklichen Leben. Der Kampf des guten und bösen Princips wird nun mehr aus dem Gesichtspunkte allgemeiner Moral gefaßt; die Lehre geht nun gegen alle Weltlichkeit, gegen jede Abhängigkeit von äußeren Gütern, die den geistigen und sittlichen Besitzthümern gegenüber als Ausfluß des bösen Princips erscheinen. Waren die Mysterien ganz nur trockene Handlung ohne viele Einmischung von Reflexion, so ist dagegen die sittliche Lehre Anfang, Mitte und Ende dieser Stücke, die ohne Handlung und Bewegung sich in feierlichen, steifen Dialogen lebloser Schatten hinschleppen. Es ist, als ob sie das innere Auge, den Gedanken aufzuschließen suchen, daß in dem äußeren Schauwerk des Dramas auch ein tieferer geistiger Inhalt niedergelegt sein könne. Sie beschränken sich zu diesem Zwecke auf die geistigste Behandlung ihres geistigen Inhalts; sie verscheuchen die Reize zerstreuender Handlungen; von der Horazischen Mischung des Nützlichen mit dem Anmuthigen gestatten sie der Dichtung nur das Nützliche.

Mit demselben Nachdrucke, wie die factenreichen Mirakel das werdende Drama auf die Darstellung von Handlungen wiesen, leiteten es die Moralitäten, die den didaktischen Charakter und die moralische Lehre so offen zur Schau trugen, auf die sittliche Tendenz hin. Da auch diese Gattung das ganze 15. Jahrhundert hindurch in vorherrschender Pflege in England war, bis auf Shakespeare's Tage und lange nach ihm andauerte, so stellt man sich auch hier leicht vor, wie eindringlich sich aus ihr die Nothwendigkeit eines höheren Gedankens, einer sittlichen Richtung in dem Drama den Dichtern einprägen mußte. Man sah daher und schuf in England, so lange das Schauspieldichten noch kein Gewerbe war, die dramatischen Werke immer aus einem sittlichen Gesichtspunkte. In jener gesunden natürlichen Zeit, die das Leben noch nicht spaltete und Sittlichkeit, Geist und Kunst nicht zu trennen versuchte, waren die dramatischen Dichter Englands alle einig in dem Grundsatz von dem sittenveredelnden Beruf des Schauspiels, wie oft auch eine verfehlte Anwendung und

Ausübung gegen die gute Theorie verstoßen mochte. Sie fielen auf diesen Grundsatz und hafteten an ihm aus dem einfachsten aller Gründe: weil der Gegenstand ihrer Dramen Handlung und nichts als Handlung war; denn Handlungen sind nicht denkbar ohne ethische Bedingungen, es seien denn solche, welche die Ethik selber gleichgültige Handlungen nennt, die dann aber der Kunst noch um vieles gleichgültiger als der Sittlichkeit sind. Schon das erste englische Trauerspiel, den Ferrex und Porrex pries Sir Philipp Sidney in jenem horazischen Sinne wegen seiner Darstellung des Sittlichen in den Formen des Schönen. An Shakespeare's Seite aber gaben die Massinger, Ford, Ben Jonson, Thomas Heywood der Bühne ausdrücklich und laut den hohen Beruf der Verbindung der Anmuth mit der Sittenreinheit und rechtfertigten die Werke der dramatischen Kunst mit ihren ethischen Zwecken*). Und aus diesem Geiste der ernsteren und strengeren Richtung des englischen Dramas baute dann Shakespeare, hoch über alle seine Fachgenossen erhaben, indem er den tiefsten An-

*) In seiner Apologie für Schauspieler leiht Heywood der Melpomene die folgenden bezeichnungsvollen Worte:

Bin ich Melpomene, die tragische Muse,
die Scheu gebot den Zwingherrn dieser Erde,
und ihre Thaten spielt' auf offener Bühne,
sie mit der Furcht der Sünde schlug, furchtlos
ihr Leben schreibend in blutrother Dinte,
und spielend ihre Schmach vor aller Welt?
Traf ich das Laster nicht mit ehrner Ruthe,
enthüllte Mord, beschämte üppige Lust,
entlarvt' ich den Verrath nicht, daß die Sonne
auf all die schnöden Sünden deutend schien?
Hat diese Hand nicht grimme Wuth gezähmt,
den gift'gen Neid mit eignem Pfeil getödtet,
der Habsucht Schlund gefüllt mit flüß'gem Gold
den weiten Bauch der Schwelgerei zersprengt,
des Trunkenen Gall' ertränkt im Rebenblute?
Dem Stolz wies ich sein Bildniß auf der Bühne,
die Häßlichkeit, die ihm sein Spiegel hehlte,
und lehrt' ihn demuthsvoll davon zu gehn.

gelegenheiten der Menschennatur und ihrer Verhältnisse nachdachte, seine Schauspiele nach jenem großen Grundsatze auf, daß es dieser Kunst erster und letzter Zweck sei, Zeit und Menschen ihre Natur und Art, der Tugend ihre Züge, der Schande ihr Bild im Spiegel vorzuhalten; er drang zu jener künstlerischen Höhe vor, wo eine geistige allgemeine Idee jedes seiner Werke beherrscht und so durchdringt, daß sie dem sichtbaren Körper der Handlung eine unsichtbare, aber Alles gestaltende und belebende Seele leiht. Wie endlos entfernt von diesem Höhenpunkte der Kunst jene Mysterien waren, in denen die dichterische Kraft noch zu gering war, aus der Handlung den zwar naheliegenden Gedanken hervorblicken zu lassen, und jene Moralitäten, die umgekehrt den Gedanken nicht mit einer realen, körperhaften Handlung zu umkleiden wußten, so wird man doch begreifen, wie sehr gerade die schroffe, einseitige Ausbildung dieser verschiedenen Bestandtheile des Dramas geeignet war, ihre nachherige Verschmelzung zu erleichtern und die Verflüchtigung des einen oder des anderen Elementes bei ihrer Verbindung zu verhindern.

Die Heiligkeit der Mysterien, die Geistigkeit der Moralitäten, die ideelle Erhabenheit beider schien einen Gegensatz, die Darstellung des wirklichen, niederen Lebens herauszufordern, wenn die Elemente des Schauspiels sich vollständig zusammenfinden sollten. Waren jene höher gehaltenen Anfänge des Dramas von Kirche und Schule ausgegangen, so sollte dieser Gegensatz des Komischen und Burlesken in seiner ersten selbständigen dramatischen Gestaltung vom Hofe ausgehen. Seit der höfischen Kunst der Troubadours und Minnesänger im 12.—13. Jahrhundert hatten sich Sänger, Erzähler, Minstrels, Harfenspieler, Gaukler und lustige Personen reisend und dienend um kunstfreundliche Fürsten gesammelt. Das Bedürfniß geistiger, musikalischer Unterhaltung, sinniger und komischer Art, nistete sich so an den Höfen ein. In roheren, kriegsbewegten Perioden, wie im 14. Jahrhundert, erscheint dieß Geschlecht mehr in den Hintergrund gedrängt; in milderen Zeiten, wie im 15. Jahrhundert, tauchten sie

dann wieder überall auf. War irgendwo in Europa eine friedlichere Stätte geweſen, wo ſie gediehen, ſo wanderten ſie von da in alle Welt, denn ihre Kunſt war trotz des Sprachunterſchiedes wie ein Gemeingut. So wiſſen wir, daß im 15. Jahrhundert deutſche Poeten ihre Kunſt nach Dänemark und Norwegen, bairiſche und öſterreichiſche Hofſänger nach England trugen. Gaukler, Spieler, Hofnarren und Sänger ſind ſo die unmittelbarſten Schöpfer und Pfleger der Schauluſt an den Höfen geworden, die ſeit dem 14. Jahrhundert die beſcheidenere Freude des Gehörs an dem Geſange der Dichter verdrängte. Das Vergnügen an allem möglichen Schauwerk, an Verkleidungen und Mummereien ward in dieſen Zeiten allgemein. Es gab kein Feſt, keinen Beſuch und Empfang an Höfen und in Städten, wo nicht zur Verherrlichung der Gäſte koſtbar gekleidete, allegoriſche oder hiſtoriſche Perſonen erſchienen; kein größeres Gelag, wo nicht ein pantomimiſches Spiel, ein Aufzug, ein lebendes Bild mit Verwandlungen aufgeführt ward. Aus Frankreich kamen dieſe ſtummen Spiele, dieſe Zwiſchenſpiele (entremets, interludes) wohl ſchon unter Eduard III. nach England herüber. Unter Heinrich VIII. wurde dieß Prunkweſen förmlicher ausgebildet; koſtbare Verkleidungen und Masken waren unter ihm gewöhnlich; die Bankette am Hofe und bei Privaten wurden von Zwiſchenſpielen unterbrochen. In Heinrich VIII. führt ſo der Dichter, einer geſchichtlichen Ueberlieferung folgend, den König ein, wie er und ſein Gefolge den Cardinal Wolſey in einer Schäfermaske überraſchen. Die Allegorie herrſchte in allen dieſen Luſtbarkeiten vor; die äußerlichſte Freude an der bloßen Verkleidung führte auf ſie hin, und ſie mag in Schäferſpielen und Hofmasken aller Art eben ſo früh, ja früher eine dramatiſche Ausbildung erhalten haben, als in der Moralität. Gerade in den Feſtlichkeiten der Höfe aber trat das Drama alsdann zuerſt wieder aus der bildlichen Figur, aus der flauen Allgemeinheit heraus in die Beſonderheiten des wirklichen Lebens. Ein John Heywood, ein ſtudirter Mann, urſprünglich ein Spieler auf dem Spinett, ein witzi-

ger Geſellſchafter und epigrammatiſcher Kopf, ſchrieb um 1520 am Hofe Heinrich's VIII. eine Reihe von Zwiſchenſpielen, die der Allegorie entſagen und ſich in ganz realiſtiſcher Weiſe um die gewöhnlichſten Angelegenheiten des Lebens drehen, ohne darum die lehrhafte Richtung zu verleugnen, die nur unter Scherz und Ironie ermäßigt iſt. Das Wenige, was von dieſen Zwiſchenſpielen erhalten iſt, ſteht auf einer nur etwas höheren Stufe als die dramatiſchen Schwänke unſers Hans Sachs. Es ſind nicht eigentliche Stücke, ſelbſt nicht einmal Scenen, die eine Handlung entwickeln, ſondern ſchnurrige Geſpräche und Streitſpiele, aus dem niederen und gemeinen Leben gegriffen, durch drolligen, derben und geſunden Volkswitz erheiternd, durch unzeitige Breite wohl auch läſtig und langweilig. Wir wiſſen, daß dieſer Heywood eine Art Epoche machte mit dieſen groben, am Hofe geſpielten Schwänken; man ſtellt ſich daher leicht vor, daß das ähnliche, was in den niederen Schichten der Geſellſchaft, unter Bürgern und Bauern nachgeahmt wurde, noch um vieles plumper ausfiel. So wird man gerne glauben, daß das Schauſtück oder Spiel von den neun Helden, das der würdige Armado in Verlorener Liebesmühe aufführt, und die „langweilig kurze Scene" von Pyramus und Thisbe im Sommernachtstraum Carikaturen ſind, die ſich nicht weit von dem wirklichen Vorkommen entfernt haben werden. Weiß man doch von einem Heinrich Goldingham, der vor der Königin Eliſabeth bei einem Waſſerſpiele den Arion vorſtellen ſollte, daß er ſich ganz auf die Weiſe ſelber entdeckte, wie im Sommernachtstraum (III, 1) Zettel dem Schnock vorſchlägt, der den Löwen agiren ſoll. Wie vergnügt war aber auch dieſe Zeit mit noch ſo Wenigem! von der allgemein gilt, was Shakeſpeare ſeinen Theſeus ſagen läßt: daß ſie das Beſte dieſer Art Kunſt für nicht mehr als Schatten hielt, und das Schlechteſte gut zu machen wußte, indem die Einbildungskraft des ſinnenkräftigen Geſchlechtes nachhalf. Wir leſen heutzutage am Schluſſe von Was ihr wollt das Jig des Narren, ein Lied, das er tanzend mit Trommel und Pfeife abzuſingen hatte, ohne zu wiſſen, was wir

damit anfangen ſollen; aber mit ſolchen einfachen metriſchen Compoſitionen, recitirten Schwänken und Poſſen mit komiſchen Refrains, Solopartien ohne Dialog, entzückte Tarlton, der Hofnarr der Eliſabeth, das feinſte Publicum in London noch in Zeiten, wo die Bühne ſchon ihrer Vollendung entgegen ging. Denn dieſe Schnurren wurden mit jenem Ernſt der trockenen Laune ausgeführt, der auch den Schwerſinnigſten erſchüttert und „aus Herakliten Demokrite macht“.

Kein Zweig des Dramatiſchen iſt in England ſo früh ausgebildet worden, aus keinem hat Shakeſpeare mehr überkommen und geradeaus lernen können, als aus dieſen Spielen und Schwänken der Hof- und Volksnarren. Witz und Laune, Humor und Satire war in dem realiſtiſchen 16. Jahrhundert, das ganz den derben Gegenſatz grober Natur gegen die geſpreizte Feierlichkeit des verſpäteten Ritterthums im 15. Jahrhundert bildete, ein Allgemeinbeſitz der europäiſchen Welt. Die Rabelais, die Cervantes, die Hans Sachs und Fiſchart, die Dichter der italieniſchen Burleske lagen in jenem Zeitalter nebeneinander; zahlloſe Volksnarren, die Söhne eines natürlichen Mutterwitzes, vermittelten dieſe Eigenheit mit dem unterſten Volke; es iſt eine ganze Welt voll wahren Sachverhalts in dem hingeworfenen Worte bei Shakeſpeare, daß in dieſer Zeit der Bauer dem Edelmann auf die Ferſen trat. In keinem Lande aber erſcheint der Volkswitz in ſo verdichteter Kraft und in ſo verbreitetem Allgemeinbeſitze, wie in dem ſächſiſchen Volksſchlage in England. Dieſe Eigenſchaft mußte ſich in der dramatiſchen Kunſt nothwendig abſpiegeln; und ſo ſind die drolligen Figuren von bewußtloſem Humor, die Clowns, die man in Deutſchland natürliche Narren nannte, die auch Shakeſpeare mit dem Namen natural von den feineren Hofnarren unterſcheidet, welche mit bewußtem Witze die Thorheit geißelten, dieſe drolligen Figuren ſind die Lieblinge des Theaterpublicums jener Zeit geweſen, und ſelbſt heutzutage klingt dieſe Saite noch an, wenn in London die Dogberrys und die Clowns dieſes Schlages die Bühne betreten. In keinem Zweige iſt Shakeſpeare der Vergangenheit mehr

verschuldet, in keinem weniger original als in diesem, obgleich uns Deutschen an ihm gerade die Eigenheiten der komischen Figuren und ihrer Scherze mit als das Eigenthümlichste erscheinen, das ihn am kennbarsten macht.

In der Getrenntheit, wie wir die Mysterien, die Moralitäten, die komischen Zwischenspiele aufführen, in dem reinen, abgeschlossenen Charakter ihrer ursprünglichen Natur und Gestalt haben sich aber diese Stücke nicht lange erhalten. Sie mischten und verbanden sich vielfach untereinander; es legten sich besonders an die beiden ersteren Gattungen neue Elemente, Bestandtheile, Unterarten des Dramas äußerlich an oder entwickelten sich aus ihnen selber heraus. Das Mysterium namentlich, wenn man es in der vollen Gestalt betrachtet, in der es im 15. Jahrhundert ausgebildet war, hat nicht allein die Natur des historischen Dramas, es hat nicht allein die Elemente der Moralität in sich, sondern es entwickelte auch das komische Zwischenspiel, den Fastnachtschwank aus seinem eigenen Kerne und Inhalte heraus. Die weltlichen Scenen, die mit der Passionsgeschichte verknüpft sind, die Verkündigung an die Hirten, die Verleugnung Petri u. dergl., gaben den Anlaß zu humoristischer und burlesker Behandlung, und das Mysterium trug bald, wie die Osterfeier selbst in der Ausgelassenheit der Fastenzeit und der strengen Feier der Osterwoche, die komischen und erhabenen Elemente in sich nebeneinander. Eben so ist auch das ernste allegorische Intermezzo, gesprochen oder blos stumm gespielt, in den ursprünglichen Stoff der Mirakel verwachsen. Man suchte von jeher in den Geschichten des alten Testamentes prophetische Beziehungen auf die evangelische Geschichte; die Mysterien schoben also an gelegener Stelle in die Darstellung der Passionsgeschichte ein Zwischenspiel ein, welches den entsprechenden alttestamentlichen Stoff behandelte: es folgte so nach der Scene von Christus' Verrath durch Ischariot die vorbedeutende Geschichte vom Verkaufe Joseph's in einem Intermezzo, das in der Art wie das Zwischenspiel im Hamlet kurz gefaßt sein mußte; oder man

stellte sie nur in einem stummen Spiele, einem Tableau dar, wie sie im Perikles und in einer Menge weltlicher Dramen zu Shakespeare's Zeit vorkommen. Genau so, wie das Mysterium, trat dann auch die Moralität aus ihrer anfänglichen strengen Gestalt heraus. Sobald sie aus der religiösen Sphäre in die allgemein sittliche herübergerückt war, lag es nahe, daß sie von da aus den Schritt weiter in das bürgerliche Leben wagte. Die Stände der Gesellschaft traten nun personificirt darin auf; der Inhalt ward mehr praktische Moral und Kritik des täglichen Lebens; satirische Beziehungen auf Ereignisse, Personen, Verhältnisse der Gegenwart traten hinzu; staatliche und kirchliche Händel wurden bald in schon geregelterer dramatischer Form behandelt. Zur Zeit Heinrich's VIII. war die Moralität, die nun herrschende Gattung des Dramas, gleichsam das Gefäß, in das alle Nebenarten zusammenflossen. Die allegorischen Figuren, die sinnbildliche Behandlung, die moralische Tendenz behauptete sich noch, als das Drama der Kirche und Schule, Mysterium und Moralität, immer mehr den selbständigen, kunstmäßigen, weltlichen Dramen wich; die Arten verschmolzen sich; es gibt romantische Schauspiele und historische Dramen in England, die voll von Elementen der Moralität sind. Wo aber die Mischung des Verschiedenartigen immer am grellsten und zugleich am häufigsten erscheint, das ist in der Verbindung des Niederen, des Burlesken mit dem Erhabenen und Feierlichen. Mitten in den ernsten Stoff jener religiösen und in den feierlichen Lehrton der moralistischen Stücke waren von frühauf komische Bestandtheile eingedrungen. In den französischen und deutschen Mysterien waren sie auf die Zwischenspiele beschränkt; in den englischen durchdrang das volksthümliche Element in den gröbsten komischen Scenen, wo es nur immer zulässig war, den evangelischen, vollends aber den alttestamentlichen Stoff, und gab schon diesen heiligen Stücken den derb-natürlichen realistischen Charakter, der ein Grundzug der englischen Bühne blieb. Die stehende lustige Person in den Mirakelspielen gab der Teufel in lächerlich schreckhafter Er-

scheinung ab. In den Moralitäten erscheint er gewöhnlich dem Laster (vice) beigesellt, einer Figur, auf die an nicht wenigen Stellen von Shakespeare's Stücken Anspielungen vorkommen, die in der deutschen Uebersetzung meist verloren gehen. Das Laster erschien hier förmlich als der Narr und Spaßmacher im bunten langen Kleide, mit hölzernem Dolche sein Spiel treibend mit den Menschen und mit seinem höllischen Untergebenen. Man erinnert sich, daß diese Betrachtungsweise, die das böse Princip zugleich als das Lächerliche, und die menschliche Sündhaftigkeit als Narrheit ansieht, im 15. und 16. Jahrhundert durch ganz Europa ging. Sie ward so in dem heiteren Zeitalter der Verspottung näher gerückt als der Reue. Die ernsteste moralische Lehre und die gröbste Manier der komischen Darstellung reichten sich so die Hand. So weit war das komische Element immer noch mit dem eigentlichen Stoff und Inhalt der Stücke verbunden. Aber auch dieß genügte nicht. Die Lachlust der Zeit begehrte mehr Nahrung; man schob lustige, launische Schwänke, Prügelscenen, drollige Intermezzos in die steife Handlung der Moralitäten ein, die nicht die geringste Beziehung mit dem eigentlichen Gegenstande haben. Diese Sitte trug sich nachher auch auf das kunstmäßiger ausgebildete Drama über, und so waren gleich in die ersten englischen Tragödien die ausgelassensten Possen eingemischt, die zur Haupthandlung in keiner Weise gehören, die dem bloßen Zwecke dienen, lachen zu machen. Selbst auch damit war man noch nicht zufrieden. Man gestattete dem Narren, den Schluß der Stücke mit albernen Jigs zu machen, die Zwischenacte mit Possen auszufüllen und in seiner Rolle sich alle Ausschweifungen aus dem Stegreif zu erlauben. Philipp Sidney klagt in seiner Apologie der Dichtkunst über diese ungeschickte Sitte: man mische Könige und Narren, nicht weil es die Sache so verlange, sondern man stoße einen Narren bei Kopf und Schultern auf die Bühne, um in einer feierlichen Materie eine Rolle zu spielen ohne Anstand und ohne Verstand; so daß

diese gemischten Tragikomödien weder Bewunderung noch Mitleid noch auch rechte Heiterkeit erzeugten.

Auch diese Mischung verschiedenartiger Elemente hat Shakespeare als ein Vermächtniß der Zeit unbedenklich übernommen: er fühlte sich, daß er die Passiva in dieser Erbschaft in Activa umwandeln, die Fehler zu eben so viel Tugenden umstempeln könne. Er hat in seinen bewundertsten Stücken, im Kaufmann von Venedig, im Lear, im Cymbeline polymythische Fabeln, eine zweifache Handlung neben einander herlaufen lassen, aber durch den tiefinneren Verband, den er ihr zu geben wußte, hat er den ästhetischen nicht minder als den ethischen Werth dieser Werke mehr als verdoppelt. Seine Zeit- und Kunstgenossen wußten diese Stufe der Kunsteinsicht nicht zu behaupten. Die Schauspieler seiner ganzen Umgebung, Vorgänger und Nachfolger von Lilly bis Fletcher sind voll von doppelten ja auch dreifachen Handlungen, aber es ist mehr Ausnahme als Regel, und scheint mehr Zufall als Absicht zu sein, wenn sie einmal in einem inneren Zusammenhange zu einander stehen; selbst ihre einheitlichen Stücke sind oft nur dramatische Scenen ohne dramatischen Mittelpunkt. In Bezug auf die Sitte der Einmischung scherzhafter Bestandtheile in eine ernste Handlung wußten sich die Dramatiker um Shakespeare eben so wenig zu rathen, selbst wenn sie sie für eine Unsitte hielten. Fast bei Allen nisten sich komische Scenen ohne jeden wesentlichen und bestimmten Bezug in die Haupthandlung ein, von der man sie ohne Schaden ablösen könnte, bei Lilly und Heywood selbst in antike mythologische Stoffe. Marlowe fügte sich diesem Zeitgeschmack, obgleich er ihm zu entfliehen wünschte; er schrieb seinen Tamerlan (1586) in der erklärten Absicht, von der Liebhaberei an Jigs und Narrenpossen hinwegzuführen in die ernste Entwickelung einer erschütternden Geschichts- und Staatshandlung. Gleichwohl schob er für das Volk die gewohnten komischen Scenen ein, auch gegen seine Neigung: sein Verleger ließ sie dann in dem Druck des Tamerlan weg, weil sie einer „so ehrenhaften und stattlichen Historie"

Eintrag thäten. Nicht so verfuhr Shakespeare. Die Hanswurstenstreiche der Narren und ihre unpassenden Freiheiten verbannte er unerbittlich von seiner Bühne hinweg. Wo er den König und Narren, Scherz und Ernst, tragische und komische Theile mischte, da that er es unter der Bedingung, unter der es selbst der antikisirende Sidney gut zu heißen schien: daß es die Sache so verlange. Er fand sich in den Volksgeschmack nur in der Einsicht, daß auch dieser Eigenheit der rohen Bühne eine feinste Seite abgewonnen werden konnte. Er hat die Rolle des Narren für das Lustspiel in der geistvollsten Weise ausgebildet und hat sie zu den tragischsten Wirkungen zu benutzen gewußt. Er hat die carikirtesten Figuren nicht verschmäht, aber nicht um damit nur lachen zu machen, sondern um die tiefernstesten Lebensbetrachtungen daran zu knüpfen. Er hat die groteskesten Scenen entworfen, aber sie mit dem erhabensten Stoffe in die innerste Verbindung zu bringen gewußt. Wo seine drolligen Schnurren am meisten Scherze um ihrer selbst willen scheinen, wird sie immer ein Zug des Gegensatzes oder der nothwendigen Charakteristik mit der Haupthandlung verknüpfen. Da wo Narr und König bei ihm am innigsten verkehren (Heinrich und Fallstaff), da ist dieß Verhältniß selbst ein Knotenpunkt des Stückes.

Bis auf Heinrich VIII. und auch noch in der ersten Zeit der Elisabeth hatte die englische Bühne keinen eigenen Tempel und keine eigentlichen Pfleger von Beruf, oder wenn diese, so doch keine regelmäßige Pflege; es gab weder Dichter noch Schauspieler, die sich ganz diesem Einen Werke hingegeben hätten. Doch fingen unter Heinrich VIII. die Elemente an sich zu sammeln und zu gestalten. Die ersten Spuren eigentlicher Spieler von Profession, die in dem Reiche umwanderten, zeigen sich schon unter dem ersten der Gelehrsamkeit obliegenden Könige Heinrich VI., nachdem das Geschlecht der waffenfrohen Eduarde und Heinriche ausgegangen war. Unter Eduard IV. hielt Heinrich Bourchier, nachher (seit 1461) Graf Esser, eine Schauspielertruppe, und jener blutige Richard III. hatte als

Herzog von Gloster Spieler um sich, von denen es zweifelhaft scheint, ob sie Sänger oder Schauspieler oder beides zugleich waren. Sobald aber der heimatliche Friede unter Heinrich VII. hergestellt war, finden sich an dessen Hofe alsbald zwei verschiedene, schon organisirte Gesellschaften von königlichen Spielern, und eine Reihe von Adligen, die Herzöge von Buckingham, Northumberland, Oxford, Norfolk, Gloster u. A. hatten Schauspieler in ihrer Dienerschaft, die zuweilen bei Hofe spielten und denen sie dann auch die Erlaubniß gaben, unter ihrem Namen und Schutz zu reisen. Sie breiteten so ihre Kunst im Lande aus, so daß sehr bald in den größeren Hauptorten auch schon städtische Schauspielertruppen gefunden werden. Am Hofe Heinrich's VIII. aber schreitet dann die Organisation dieser Unterhaltungskunst bedeutend vor. Ein prunksüchtiger, belesener Fürst liebte er Festlichkeiten von geistigem Charakter, und unter seiner Regierung liegen die Anfänge der englischen Bühne embryonisch beisammen, der Geburtstunde harrend, die mit Elisabeth kam. In seiner Umgebung gab es einen stattlichen Hofnarren (William Sommers) von einem höheren Zuge, eine Figur, die in England nachweisbar von dem Hofe auf die Bühne gerade nur übergetreten ist; gab es einen gekrönten Poeten, Skelton, dessen Werke Dyce herausgegeben hat; gab es Männer und Singknaben der königlichen Kapelle, die vor ihm spielten, und aus ihnen ging jener John Heywood hervor, der seit 1520 die vorher erwähnten humoristischen Zwischenspiele schrieb. Daneben spielten die Truppen des Adels fort; Lehrer und Schüler von St. Pauls und anderen Schulen führten Stücke auf; in Eton war es üblich, zum St. Andreasfeste ein lateinisches oder englisches Stück zu spielen; auch die Zöglinge der Gerichtshöfe fingen an, Schauspiele zu geben. All dieß gab gleichwohl für die Schauspielkunst noch immer keine feste Stätte ab; und so gab es auch noch keinen dramatischen Dichter, der eine stetige Neigung auf diesen Zweig geworfen hätte. Der gelehrten Kenner der freien Künste gab es unter Heinrich VIII. noch wenige, die Geistlichen zerstreute der

Kirchenstreit, der Adel fing kaum an sich um die Dichtkunst zu kümmern, und jene Surrey und Wyat trieb ihr Geschmack nach der lyrischen Kunst der Italiener. Wie hätte sie das Schauspiel in den Händen eines Heywood oder Skelton, oder das Bühnengerüste und Spiel täppischer Handwerker auch anziehen sollen? Sie hatten aus ihrem Petrarca die höchsten Kunstbegriffe ahnen lernen; das Schauspiel in England aber war bis dahin ein rohes Naturproduct ohne Reiz, und wie es schien ohne Anlage. Was sollten diese Männer mit dem stumpfen Mysterium anfangen, die das wiedergeborene Heidenthum und den alten Götterhimmel für die Poesie unentbehrlich hielten? was sollten sie aus der altväterischen Moralität machen, die Boccacio's und Bandello's Novellen und Poggio's Facetien lasen?

Aber bald griff die Wiedergeburt der alten Kunst in Englands Dichtung ein. Wie sich die lyrische, allegorische, schäferliche Dichtung der Italiener massenweise herüber pflanzte, haben wir oben erwähnt; auch auf das Schauspiel konnte diese Gestaltung der Dinge zu wirken nicht verfehlen. Die dramatischen Muster der Alten und die Nachahmungen von Italienern und Franzosen wurden in England bekannt, und diese Thatsache ist unstreitig höchst bedeutsam gewesen, um dem dramatischen Kunsttriebe der Zeit, der sich aus eigener Kraft und Instinct regte, den Richtweg zum Ziele zu zeigen. Schon 1520 ist unter Heinrich VIII. ein Stück von Plautus aufgeführt worden. Unter Elisabeth's Regierung erschienen Stücke von Terenz und Euripides unter den dargestellten Dramen; die Phönizierinnen des Letzteren übersetzte Gascoigne 1566 unter dem Titel Jokaste, derselbe, der gleichzeitig die supposiți von Arioșt in Gray's Inn aufführen ließ; etwa zehn Jahre später wurde vor Elisabeth die history of error aufgeführt, wahrscheinlich eine Bearbeitung der Menächmen von Plautus. Vor der Jokaste waren schon Uebersetzungen, zum Theil Bearbeitungen sämmtlicher Senecaischer Tragödien erschienen. Die ersten Stücke (Troades, Thyestes und der rasende Hercules) sind 1559—1561 von Jasper Heywood, dem Sohne

John's, bearbeitet und hier und da erweitert worden; eben ſo die Stücke, die der gelehrte Studley übernahm: Medea, Agamemnon, Hippolyt und Herkules; die übrigen ſind von Alex. Nevyle, Nuce und Newton überſetzt; die ganze Sammlung, ſchon 1566 vollendet, ward 1581, kurz ehe die Dichterſchule vor und um Shakeſpeare in tragiſchen Verſuchen zu wetteifern begann, zuſammengedruckt und iſt unzweifelhaft von nicht genug erwogenem Einfluß geweſen. Unter den Schauſpielen, die ſeit der Erſcheinung dieſes Seneca von 1568 —80 vor Eliſabeth geſpielt wurden, ſind 18 Nummern über klaſſiſche und mythologiſche Gegenſtände: Anzeige genug, wie die Kenntniß und die Freude an dieſen Materien ſchnell um ſich griff. Weit wichtiger aber als durch die Stoffe mußte die Einführung des antiken Schauſpiels durch ſeine Wirkung auf die Ausbildung der dramatiſchen Form und des künſtleriſchen Formſinnes der Dichter ſein. Die Geſchichte des neueren Schauſpiels weist überall aus, daß die dichteriſche Natur der Völker nirgends mehr, wenn auch die urſprüngliche Zeugungskraft, doch nicht die Reifungsfähigkeit hatte, dem Drama ohne das Impfreis der alten Kunſt eine genießbare Frucht abzugewinnen. Sobald dieſe geprieſenen Werke der Plautus und Seneca in England eingebürgert waren, war die erſte Folge, daß ſich höhere geiſtige Talente und höher geſtellte Perſonen der Geſellſchaft um die Schauſpieldichtung intereſſirten: dieß allein ſchon mußte das Drama aus den rohen Anfängen herausreißen zu regelmäßiger Bearbeitung und Geſtaltung. Im Luſtſpiel und Trauerſpiel zeigte ſich dieſe Wirkung faſt unmittelbar. Zur Zeit als die Ueberſetzung des Seneca vollendet war, beſaßen die Engländer ſchon drei Farcen: Ralph Roiſter Doiſter (wohl ſchon zwiſchen 1530—40), deſſen Gegenſtand die Werbung eines Stutzers um die Liebe einer Verlobten und ſeine unſanfte Abweiſung iſt; Jack Juggler (1563), worin die Figur dieſes Namens dem Helden des Stückes einzubilden ſucht, daß er nicht er ſelbſt, ſondern eine andere Perſon ſei; und Altfrau Gurtons Nadel (1566), wo ſich die Handlung um eine verlorene Nadel dreht, an

deren Verschwinden der Gauner Diccon eine Reihe von Aufhetzereien knüpft. Alle drei Stücke haben den Einfluß der früheren Gattungen, die Handlungs- und Haltungslosigkeit des Heywood'schen Zwischenspiels und die Unnatur der Moralität abgeschüttelt, das letzte sogar alle moralisirende Tendenz; alle drei berufen sich auf Terenz und Plautus und sind von der lateinischen Komödie angeregt. Sie machen gegen Heywood's Zwischenspiele gehalten den außerordentlichen Fortschritt mit einemmale sichtbar, den die Anschauung jener alten Muster allein möglich machte; die Kluft zwischen ihnen und Heywood's Stücken ist die, wie in Deutschland zwischen Frischlin's lateinischen Dramen in Terenzischem Geiste und Hans Sachsens naturwüchsigen Schauspielen. Die Verfasser des ersten und dritten der genannten Stücke sind bekannt; Niklas Udall, der Dichter des ersten, war ein gelehrter Alterthumskenner, Lehrer in Eton und Verfasser auch anderer Stücke; John Still, der Verfasser des letzteren, war Magister, Archidiaconus von Sudbury und später Bischof von Bath. Ihnen zur Seite stellte sich dann, wenige Jahre nach der Thronbesteigung Elisabeth's, das erste englische Trauerspiel, das von Seneca eingegeben war. Der berühmte Ferrer und Porrer (oder Gorboduc) ward 1561 zuerst aufgeführt. Das Stück ist verfaßt von einem jener Beschützer der Wissenschaft, einem jener Sonnettisten des hohen Adels, von Thomas Sackville (Lord Buckhurst und Graf von Dorset), in Gesellschaft mit seinem dichterischen Freunde Thomas Norton. Es machte Epoche in der Geschichte der englischen Bühne, nicht sowohl durch seine verhältnißmäßige Regelmäßigkeit und Bildung, noch durch die Einführung des jambischen Verses, als vielmehr dadurch, daß sich ein Mann aus den höchsten Regionen der Gesellschaft mit dieser Art von Dichtung befaßte. Von nun an war die Aufmerksamkeit jener Sidney und aller jener Mäcene unter dem Adel, die wir als die Pfleger der höfischen und gelehrten italienischen Kunst haben kennen gelernt, auch dieser Kunstart gewiß; es wurden in größerer Masse regelmäßige Stücke erzeugt und vor der kunstpflegenden Königin auf-

geführt. Aus den drei Jahrzehnten, die zwischen ihrer Thronbesteigung und Shakespeare's Erscheinung in London liegen, besitzen wir die Namen einer Reihe von 51 meist verlorenen Stücken, die vor ihr aufgeführt wurden: aus den bloßen Titeln läßt sich errathen, daß das geregelte Drama mehr und mehr Boden gewann und stufenweise zu dem Standpunkte kam, auf dem wir es in der Zeit finden, als sich Shakespeare seiner Fortbildung annahm.

Wie mächtig nun zwar das antike Drama seit der Mitte des 16. Jahrhunderts anfing auf die gestaltlose Bühne Englands formend und bildend einzuwirken, so weit freilich konnte sein Einfluß nicht reichen, daß man die vielhundertjährige Gewöhnung getilgt, daß man an die Stelle des Volkstheaters eine gelehrte Hofbühne gesetzt, daß man die volksthümlichen Stoffe und Figuren beseitigt, daß man statt der losen und freien Form die regelmäßige antike mit Chören und Chorgesängen eingeführt und den Zwang der sogenannten Einheiten der Zeit und des Orts sich auferlegt hätte. In den genannten Farcen, die den römischen Komödien nachgeahmt sein sollen, ist von terenzischer Urbanität nichts zu finden; sie sind ganz in dem ungezwungenen Tone des glücklichen sächsischen Volkshumors gehalten. Die Tragödie von Porrex und Ferrex legt zwar wie die alte Tragödie die Handlung außerhalb der Scene und schließt jeden Act mit einem Chor, allein sie hängt durch die allegorischen Pantomimen, die den Acten vorhergehen, und durch ihre übermäßig sententiöse Manier mit den Moralitäten noch gar zu sichtbar zusammen; von einer Beobachtung der Einheiten ist nicht die Rede. Wir gaben vorhin an, es fänden sich bis gegen 1580 achtzehn aufgeführte Stücke verzeichnet, deren Stoff aus alter Mythe oder Geschichte entlehnt sei; was uns aber von dieser Art erhalten ist, läßt uns gewahren, wie wenig hier antiker Geist in der Auffassung des Stoffs, oder antike Form in der dramatischen Behandlung Platz gegriffen habe. Wir wollen uns auf so rohe Machwerke wie Preston's Cambyses, in dessen Ader der edle Falstaff den König Heinrich spielen will, nicht berufen; aber auch die

ersten studirten Herren und Magister, die ein fortgesetztes Geschäft aus der dramatischen Dichtung machten und in Beziehung zu der Bühne der Königin standen, haben bei ihrer antiken Schule eben so wenig antike Haltung. Von Richard Edwards (1523—66), der den Mitlebenden für einen Phönix der Zeit galt, haben wir eine „tragische Komödie" von Damon und Pythias, die nach Horazens Regeln gearbeitet sein soll. In dem Verhältniß, in das der Dichter die Philosophen Aristipp und Carisophus zu dem Hofe des Dionys gesetzt hat, wird man etwas an die Parasiten der römischen Komödie erinnert; aber die eigentlich ernsten Partien sind so hölzern, daß sie freilich nicht an klassische Schule gemahnen; in die eingeschalteten burlesken Scenen ist die Figur eines Lieblings der englischen Volksbühne, des Köhlers Grim von Croydon, eingegangen und sie drehen sich um die Herrlichkeiten des niedrigsten Geschmacks, um Prügel und Weintrinken, Bartscheeren und Beutelschneiden herum. Seit 1580 beherrschte eine kurze Zeit, ehe ihn die Gruppe der Tragiker um den jungen Shakespeare her verdunkelte, John Lilly (geboren um 1553) die Hofbühne, wo er den Grund zu einer feineren Komödie legte durch eine Reihe Schauspiele von ungleichem Werthe (Dramatik works, ed. Fairholt. 1858.), die durch die Kinder der k. Kapelle aufgeführt wurden. In seinen Stücken liegt das Antike mit dem englisch Modernen höchst charakteristisch in einer völlig unverbundenen Mischung nebeneinander. Unter ihnen ist Mutter Bombie dem Stoff nach eine reine Volksposse, aber zugleich am reinsten terenzisch angelegt. Das Schäferstück Galatea spielt in Lincolnshire einen griechischen Sagenstoff ab unter antik benannten Hirten, denen die Carikaturen des neuesten Stils, Alchymisten und Astrologen, zur Seite stehen. Im Endimion tritt ein genaues Nachbild des plautinischen Eisenfressers auf in einer mythologischen Materie, die in der modischen italienischen Conceptenmanier zu einer schmeichelnden Verherrlichung der Königin verarbeitet ist. Im Midas sind die Fabeln von diesem phrygischen Könige dramatisirt, in dem aber die englischen

Zuſchauer zugleich eine Satire auf Philipp II. den Herrn der amerikaniſchen Eldorados ſahen. In Alexander und Campaspe ſind alle geiſtreichen Anekdoten und Witzreden, die das Alterthum auf Alexander und auf Diogenes häufte, wie in ein Moſaik zuſammengeſetzt, aber in einer ganz modernen Leichtigkeit Flüſſigkeit und Durchſichtigkeit der Sprache, aus der Shakeſpeare am unmittelbarſten für die Proſa ſeiner komiſchen Scenen gelernt hat.

In allen dieſen Stücken bleibt kaum ein Anflug von antiker Natur, von dem äſthetiſchen Formſinne, von dem ordnenden und ſichtenden Geiſte der alten Dramatiker. So kündigt ſich auch Georg Whetſtone, der Verfaſſer von Promos und Caſſandra (1578), der Grundlage von Shakeſpeare's Maaß für Maaß, als einen Schüler der Alten an, klagt über die Unwahrſcheinlichkeiten, auf die die engliſchen Schauſpiele gegründet, über die rohe Weiſe, in der ſie ausgeführt ſind; aber ſein Verfahren in dem ungelenken zehnactigen Stücke ſtellt auch ihn unter die Vielen, die damals das Beſſere ſahen und empfahlen und das Schlechte befolgten. Könnte doch ſelbſt die Kunſt viel ächterer Schüler des Alterthums die Natur eines Volkes nicht brechen und die poetiſchen Erinnerungen und Ueberlieferungen des romantiſchen Mittelalters nicht dämmen oder ableiten! Nachdem jene adligen Dichter und ihre Anhänger die lyriſche und epiſche Dichtkunſt in dem Sinne der klaſſiſchen Reſtauration in Italien umgebildet hatten, konnte es nicht fehlen, daß aus ihrer Mitte heraus der Verſuch gemacht werden würde, auch das rohe Volksſchauſpiel nach den höheren Kunſtbegriffen des Alterthums zu adeln. Philipp Sidney hatte ſich (1587) in ſeiner „Vertheidigung der Dichtkunſt" energiſch auf die Lehre und die Beiſpiele der alten Kunſt berufen; er drang auf die Darſtellung von Kataſtrophen, den Euripides im Auge, und verſpottete die romantiſchen Stücke, die eine Handlung ab ovo beginnen. Samuel Daniel, den wir bereits als Sonnettiſten erwähnt haben, ſtützte ſich auf dieſe gefeierte Autorität, und von den eitlen Erfindungen und groben Thorheiten der Bühne geekelt ſchrieb er

1594 seine Cleopatra und später seinen Philotas ganz im nachgeahmten Stil der griechischen Tragödie, und in strenger Beobachtung der Einheiten; Brandon folgte ihm in einer Octavia 1598 nach; die Lady Pembroke war ihm schon 1590 mit einer Uebersetzung des Antonius von Garnier vorausgegangen; und eben dieses Franzosen Cornelia erschien, von Kyd übersetzt, 1594 im Druck. Aber alle diese Werke einer höfischen oder aristokratisch vornehmen Kunst fielen wie verlorene Tropfen in den Strom der volksthümlichen Bühnenspiele und gingen noch entschiedener darin unter, als bei uns die ähnlichen Versuche von Stolberg und Schlegel. Wer, der dieses Garnier's schwülstig declamatorische Stücke gesehen und mit dem frischen Leben eines englischen Originalstückes selbst der rohesten Art verglichen hat, wer, der überhaupt die Entwickelung der französischen Bühne gegen die der englischen erwägen wollte, hätte es doch auch wünschen mögen, daß diesen Dichtungen ein größerer Einfluß geworden wäre? die von der dramatischen Bewältigung der tausendjährigen Vergangenheit des Mittelalters und seiner poetischen Ueberlieferungen, und von der poetischen Abspiegelung einer großen Gegenwart voll gewaltiger Eigenschaften abgelenkt hätten zu formell vielleicht untadligen Kunstwerken, die aber eine todte Stilübung geblieben wären?

So wie die Wiedergeburt der Kunst in Italien sich nicht begnügte, alte Formen nachzubilden, sondern die Petrarca und Ariost anregte, auch den Geist und die Materie der mittelalterlichen Ueberlieferung in höhere Kunstgestalt zu bilden, so geschah es im dramatischen Gebiete in England. Die Epen eben der italienischen Dichter, die Romane der Ritterwelt, die neu verbreiteten griechischen Romane, die nationalen Balladen, die zahllosen Novellen voll reizender Märchen und Sagen aus den mittleren Zeiten bildeten einen zu massenhaften Stoff, als daß er durch die Herstellung des antiken Dramas wäre zu beseitigen gewesen. Die Fülle dieses Stoffes, die Freude an seinem Inhalt, der romantische Geist, der tausend Schönheiten und noch mehr schöne Anlagen in ihn gezaubert hatte, überwand die alten

Vorbilder auch formell und geſtattete den antiken Stoffen nur einen geringen Raum. In der erwähnten Reihe von Dramen, die zwiſchen 1558 — 1580 vor Eliſabeth aufgeführt wurden, finden ſich neben den 18 Stücken altgeſchichtlicher oder mythologiſcher Materie eine ähnliche Anzahl, deren Gegenſtände aus der ritterlichen Romanwelt und Novelliſtik hergenommen ſind. Die romantiſchen Dramen dieſer Art waren die natürlichſten und ſtrengſt entgegengeſetzten Gegner der antiken. Einige darunter ſprechen die Anlehnung an das Epiſche und den Uebergang aus dieſer Form in die dramatiſche auf's naivſte aus. Wie im Perikles der John Gower, aus deſſen epiſcher Erzählung der Stoff entlehnt iſt, den Deuter und Anordner des Stückes macht, ſo tritt auch in Middleton's Mayor von Quinborough als Chor und Einführer des Stückes Raymulph Hidgen auf, deſſen Chronik der Inhalt (von Hengiſt und Horſa) entnommen iſt; und ein ſolcher Darſteller kommt auch in anderen Stücken dieſer Gattung vor, wo oft die Handlung durch eingeſchobene Pantomimen weiter geführt wird, die dann der Erklärung dieſes »presenter« bedürfen. Die Stücke dieſer Art fröhnten dem Hange des niederen Volkes, das nach reichlichem Stoffe verlangte und für ſeinen Schilling etwas ſehen wollte; ſie ſprangen am kühnſten mit der Zeit und dem Orte um, ſie machten das Abenteuerliche zur Regel, das den realiſtiſchen Freunden des Antiken wie Ben Jonſon ein Greuel war, und jenen idealiſtiſchen nicht minder, welche die Geſtalt des alten Dramas in ihrer ganzen Reinheit herſtellen wollten. Um die Scheide des 16. und 17. Jahrhunderts, als jene Daniel und Brandon ſchon ihre klaſſiſchen Muſterſtücke aufgeſtellt hatten, herrſchte dieſe Gattung noch vor: Shakeſpeare's Perikles liegt dem deutſchen Leſer am nächſten, ſie ſich zu verſinnlichen. So wie dieſes Stück raſch von Handlung zu Handlung, von Ort zu Ort überſpringend, der Wahrſcheinlichkeit nicht achtet oder ausdrücklich ſpottet, ſo iſt in Thomas Heywood's „ſchönem Mädchen des Weſtens“ ein Abenteuerroman zu zwei Dramen gemacht, und von ähnlicher Anlage ſind deſſen „vier Lehrlinge von London“, Peele's Altweiber-

mährchen, die Geburt des Merlin von Rowley, das thrazische Wunder angeblich von Webster und Rowley, und Aehnliches. Der reiche Wechsel der Thatsachen und Scenen, die naive Behandlung und Anlage, der abenteuerliche Inhalt und mährchenhafte Hauch auf diesen Stücken machte sie dem Volke lieb, und Thomas Heywood, als er seine Lehrlinge 1615 drucken ließ, sagt ausdrücklich, zur Zeit ihrer Entstehung sei diese Art üblich gewesen, die der gebildetere Geschmack der späteren Jahre verlassen habe. Damit stimmt vollkommen überein, was Gosson in seiner Schrift: plays confuted in five acts (gedruckt um 1580) von der Quelle und der Beschaffenheit solcher Spiele von irrenden Rittergeschichten anführt. Er habe gesehen, sagt er da, daß man den „Palast des Vergnügens, den goldenen Esel, die äthiopische Geschichte, Amadis von Gallien und die Tafelrunde" geplündert habe, um die Londoner Theater zu versehen. Von den Stücken, die auf diese Romane gegründet wurden, sagt er: sie enthielten zuweilen nichts, als die Abenteuer eines verliebten Ritters, den seine Liebe von Land zu Land treibe, der auf manches furchtbare Ungeheuer aus braunem Papier stoße, und bei seiner Rückkehr so verwandelt sei, daß er durch nichts erkannt werden könne, als durch irgend einen Denkspruch in seiner Schreibtafel, oder einen zerbrochenen Ring u. dgl. Sehr ähnlich schildert Sidney (Apologie der Dichtkunst) die kecke Behandlung der Zeit in diesen romantischen Stücken: es sei darin ganz gewöhnlich, daß zwei Fürstenkinder in Liebe fallen, daß die Prinzessin ein schönes Kind bekommt, das verloren wird, aufwächst, seinerseits in Liebe fällt und wieder ein Kind zeugt, Alles in zwei Stunden Zeit. Diese Abgeschmacktheiten, fügt er bei, hätten in Italien selbst die gewöhnlichsten Spieler abgelegt.

Aber darum freilich haben auch die Italiener kein Schauspiel von Bedeutung, und noch viel weniger einen Shakespeare erhalten. Denn auf dem engen Boden des Interesses, das wenige gebildete und vornehme Leute in Italien und Frankreich an den alterthümelnden Stücken nahmen, konnte keine dramatische Kunst Wurzel fassen,

wie in England, wo ſie von der breiten Unterlage der Theilnahme aller Stände und Klaſſen des Volkes getragen war, weil ſie ſich auf dem Grunde der Volksbildung hielt, weil ſie alle Elemente und Stoffe benutzte, die dem Volke zugänglich waren, und weil ſie nach jenem Shakeſpeare'ſchen Ausdrucke das Theater zu einem Spiegel ſchuf, nicht um das Leben einer untergegangenen Welt, ſondern das Leben der Gegenwart ſelbſt darin abzubilden. Unſerem Shakeſpeare waren die Beſtrebungen, die man für die Wiederbelebung der alten Kunſt, für die Anerkennung der alten Kunſtregeln gegen die wüſten Ausſchweifungen der romantiſchen Dramen einſetzte, unmöglich unbekannt. Er konnte ſich ja nicht blind machen gegen die Maſſe von Dramen um ihn her, in welche die Form des römiſchen Luſtſpiels, das abenteuerlich ausſchweifende Element der altſiciliſchen Komödie, wie das häuslich bürgerliche der attiſchen eingedrungen war! Er hatte ja doch die einzelnen Stücke der Lilly und Marſton gekannt, die von Terenz gradaus angeregt waren; er lebte ja doch zuſammen mit den Ben Jonſon und Beaumont, den Chapman und Heywood, die gelegentlich der Fährte des Plautus folgten! und in ſeinen eigenen Stücken, wie oft erinnert nicht bald die äußerliche Expoſition und Scenerie, bald das Spielen und Hetzen der Worte unter ſeinen Witzbolden, bald ein einzelner Zug in der Schilderung ſcharfer Charakterformen (des Geizhalſes, des Prahlhanſen u. ſ.) ganz unmittelbar an Plautus zurück! Er hatte alſo die überſetzten Stücke des Seneca und der römiſchen Komödien ſo gut geleſen wie ein anderer; in dem poetiſchen Meere der alten Mythen und Sagen hat er gebadet wie ein Schwimmer, der in dieſem Elemente am vertrauteſten iſt. In dem Titus Andronicus, wenn er von Shakeſpeare herrührt, werden wir ſehen, wie ganz er in dieſer Welt zu Hauſe iſt. In den Irrungen hat er ein plautiniſches Stück bearbeitet. In der Widerſpenſtigen liegen die Arioſtiſchen suppositi zu Grunde, ein Stück, das im Geiſte der römiſchen Komödie geſchrieben iſt. Die Werke des Seneca hatte Shakeſpeare treulich inne; in ſeinem Cymbeline läßt er in der Weiſe

dieses Dichters die vorsehende Gottheit erscheinen und in demselben alterthümelnden Versmaaße sprechen, in welchem die Heywood und Studley den römischen Tragiker übertragen hatten, eine Stelle, die für uns Deutsche im antiken Trimeter hätte übersetzt werden sollen. Shakespeare kam ja natürlich in die Lage, irgend einmal die Ideale zu nennen, die höchsten Muster der dramatischen Kunst zu bezeichnen, die ihm vorstanden: er hat keine zu nennen als Plautus und Seneca! Waren dieß aber vielleicht blos äußerliche Anlehnungen? war diese Bewunderung blos eine Nachsprache des vielbesprochenen Ruhmes dieser Dichter? war sein Verständniß des Alterthumes nicht durch die Brille des Zeitgeistes getrübt? Aber welcher seiner Zeitgenossen hätte ein Stück alter Welt mit so reinem Auge angeschaut, wie Er die römische Natur in den drei Historien von Coriolan, von Cäsar und Antonius? Man zeichnet mit Recht den trefflichen Chapman aus, der mitten in Shakespeare's Laufbahn den Homer übersetzte und durch kühne Sprachbildung und treuen Anschluß an das Original ein Wunder der Zeit heißen konnte, an dem der weise Pope mehr hätte lernen als tadeln sollen; aber man lese Shakespeare's Troilus und Cressida und frage sich, ob diese merkwürdige Nachbildung der homerischen Helden von der Kehrseite einem anderen Manne möglich war, als der den Kern und Geist des alten Epikers auf's innerlichste ergriffen hatte? ob diese Parodie nicht noch ein ganz anderes Verständniß des Dichters erforderte, als jene Uebersetzung? ob jene Carikatur nicht weit mehr Künstlerblick verrathe, als diese Copie? Aber eben diese selbständige Stellung, die Shakespeare in diesem Stücke dem Dichtervater gegenüber nahm, deutet uns an, wie wenig dieser Mann geschaffen gewesen wäre, sich irgend einer Autorität, einem Muster, einer Lehre zu beugen oder irgend einem Geschmacke ausschließlich zu huldigen. Seine Kunst war ein Gefäß, das den Zustrom aller Stoffe aus allen Zeiten gestattete. Den Reichthum des Stoffes zu verschmähen oder zusammenzudrängen um einer veralteten Theaterregel willen, konnte ihm nicht einfallen. Er eignete sich den Perikles an,

er schrieb noch spät das Wintermährchen, ein Stück, auf das der Spott eines Sidney wie geschrieben scheinen würde, wenn es nicht viel jünger wäre. Aber er hat, indem er diese Stücke behandelte, nicht aus Unkenntniß der alten Regel gefehlt, er ist auch nicht einmal stillschweigend darüber hinweg gegangen. Er wußte wohl, daß man bei der dramatischen Behandlung eines historischen Gegenstandes schon durch die ruckweise und scenenweise Darstellung den großen Stoff verstümmelt, aber dieß konnte ihn nicht bewegen, um dieses Misstandes willen auch das Wesentliche fallen zu lassen, dem die Kunst gewachsen war. Er forderte in seinem Heinrich V. in fünf hochpoetischen Prologen die Zuhörer auf, sich über diese Mishandlung von Zeit und Ort mit ihren einbildsamen Kräften wegzusetzen; und dieß ist das geniale Manifest gegen jene Regel, wie es einem Dichter wie Shakespeare zukam. So hat auch Marston in einem Vorwort vor seinem wonder of women (1606) in gutem Wissen und Willen den Verfechtern der antiken Regel einen Hieb gegeben, indem er erklärt, sich nicht in die enge Grenze des Historikers zwängen, sondern sich ausbreiten zu wollen wie ein Poet. Wenn das Wintermährchen durch die Zusammenknüpfung der Geschichte zweier Geschlechter mährchenhaft wird, wie es der Titel anzeigt, warum sollte das Mährchenhafte nicht auf die Bühne gebracht werden? In dem Prologe zum zweiten Theile (4. Act) läßt Shakespeare die wirkende Zeit in dunkler Allgemeinheit sagen, was Er selber im Namen seiner schaffenden Kunst deutlich genug über die Besonderheit der Theaterregel von der Einheit der Zeit sagen will, die er wissentlich verschmäht: „Rechnet mir es nicht zum Verbrechen, sagt sie, daß ich wegglitte über sechzehn Jahre und die Begebenheiten dieser weiten Zeitkluft unbehandelt lasse: denn es ist in meiner Macht, das Gesetz umzustoßen und in Einer selbstgeschaffenen Stunde eine Sitte aufzustellen oder umzuwerfen. Laßt mich gelten als dieselbe, die ich bin, ehe die älteste Ordnung war oder was nun üblich ist. Ich bin Zeuge gewesen der Zeiten, die beide Ordnungen aufbrachte; so werde ich Zeuge

ſein den neueſten Dingen, die nun herrſchen, und werde wieder den Glanz dieſer Gegenwart abgeſtanden machen, ſo wie jetzt mein Mährchen dieſer Gegenwart alt und abgeſtanden ſcheint". Deutlicher kann man nicht die Aeußerlichkeit einer nichtsſagenden Regel, die an die Laune des Zeitgeſchmackes gebunden iſt, verwerfen. Es kam darauf an, daß an die Stelle dieſes verworfenen äußeren Geſetzes ein inneres, ewiges geſetzt ward. Wie Shakeſpeare dieß that, werden unſere Erörterungen im Laufe dieſes ganzen Werkes ausführen. Und wir werden an deſſen Schluſſe die Bemerkung vollkommen gerechtfertigt finden, die ſchon Schiller gemacht hat, daß Shakeſpeare's neue Kunſt mit dem wahren alten Geſetz des Ariſtoteles vortrefflich beſteht; und mehr: daß aus ihr ein noch geiſtigeres Geſetz abgezogen werden kann, als das des Ariſtoteles; und ein Geſetz, das zur Bewältigung eines ungleich größeren Stoffes geſchaffen iſt, als der antiken Tragödie eigen war, das alſo mit Nothwendigkeit aus der Natur des neueren Dramas ſelber entſprang.

Den epiſchen Charakter des volksthümlichen Schauſpiels feſtzuhalten, ihm aber ſeine Ungeſtalt zu nehmen und auf die Veredlung der Form die antiken Muſter wirken zu laſſen, dieß blieb die inſtinctive Richtung und Thätigkeit der gebildeteren Dichter, die von 1560 bis zur Zeit Shakeſpeare's dem engliſchen Drama die erſte Kunſtweihe zu geben anfingen. Bei dieſem Werke der Vereinbarung ward ſogleich das Uebergewicht der Natur über die Kunſt erkennbar, die dem nordiſchen Dichtungscharakter durchweg eigenthümlich iſt. Dieſe Neugeburt des engliſchen Kunſtdramas gibt ſich an einer ſehr gleichartigen Gruppe von Tragödien kund, die durch eine geſchloſſenere Handlung und ausgeprägtere Form jenen vagen epiſch-romantiſchen Stücken gegenüberliegen. Die Stücke, die wir meinen, ſind ſämmtlich ſtrenge Trauerſpiele von meiſt ſehr blutigem Charakter, ſie liegen faſt alle um Marlowe's Tamerlan geſchaart, ſind aber in weiterer Entfernung von jener erſten engliſchen Kunſttragödie, dem Ferrex und Porrex des Lord Sackville, eben ſo angeregt, wie

dieſer von Seneca. Was von dieſer Gruppe vor dem Tamerlan liegt und unabhängiger von ſeinem Einfluſſe ſteht, nähert ſich mehr der klaſſiſchen Form; ſo das Trauerſpiel Tancred und Gismunda, das Robert Wilmot mit vier anderen Zöglingen des Tempels verfertigte und 1568 aufführen ließ; ſo das Unglück Arthur's, von Thomas Hughes, das 1587 in Greenwich aufgeführt ward, wobei der berühmte Bacon mit thätig war. Dieſe Stücke ſchieben, wie der Ferrex und Porrex, die Handlung hinter die Scene und ſind weſentlich Dialog und Erzählung, von Seneca's Einfluß greiflicher und eingeſtändlich beherrſcht. Hierin iſt Marlowe's Tamerlan ſelbſtändiger, der 1586 erſchien, gerade als Shakeſpeare nach London kam, der alſo friſch auf die ungeheueren Wirkungen ſtieß, die dieſe Tragödie auf der Bühne machte und auf die Revolutionen, die ſie in der Schauſpieldichtung hervorrief. Das Stück verpflanzte, wenn nicht zum erſtenmal, ſo doch mit dem größten Nachdrucke den ungereimten jambiſchen Vers auf die Volksbühne, der dem Schauſpieler das Pathos ließ, das er aus der Declamation des älteren 14ſylbigen Reimverſes gewöhnt war, aber dabei mehr Natur und Bewegung geſtattete. Der heroiſche Inhalt dieſer großen, zweitheiligen Tragödie ward mit Feierlichkeit verkündigt; dem hohen Stile dieſer Staatshandlung ſollte der hochgehende Kothurn des pomphaften Vortrags gleich kommen; die Maſſe ſollte mit einer Reihe von Schlachtſpectakeln geſättigt werden, die rhetoriſche Erhabenheit ſollte die feineren Gäſte befriedigen. Das Stück fiel auf einen günſtigen Boden. Gerade in demſelben Jahre 1586 erlebte London das große Trauerſpiel der grauſamen Hinrichtung Babington's und ſeiner Mitverſchwornen, im folgenden Jahre fiel das Haupt der Maria Stuart, in das nächſtfolgende traf der Untergang der ſpaniſchen Armada; ſolche Tragödien des wirklichen Lebens ſind überall dem Trauerſpiel der Bühne zur Seite gegangen, wo es eine größere und längere Pflege erhalten hat. In dieſen Jahren entſtanden daher die Tragödien in Marlowe's Stile maſſenweiſe. Die ſpaniſche Tragödie von Kyd (1588) und der

Jeronimo, der von einem anderen Dichter als erſter Theil hinzugedichtet wurde, theilte den Ruhm und die Beliebtheit des Tamerlan, oder überbot ihn ſogar; Peele's Schlacht von Alcazar, Greene's Alphonſus und raſender Roland, Lodge's Marius und Sylla, Naſh's Dido, an der Marlowe ſelbſt mitarbeitete, der Locrine, der oft als ein Werk von Shakeſpeare angeſehen wurde, und Titus Andronicus, der unter Shakeſpeare's Werken ſteht, ſind lauter Stücke, die innerhalb weniger Jahre nach dem Tamerlan erſchienen und ſämmtlich unter einander eine entſchiedene Geiſtesverwandtſchaft verrathen, ſo nach Form wie nach Inhalt. In jeder Hinſicht ſtehen dieſe Stücke auf dem Standpunkte unſeres ſchleſiſchen Dramas von Gryphius und Lohenſtein. Ganz ähnlich ſind ſie in dem übertriebenen Pathos und in jener großwortigen, rhetoriſch-pomphaften Art geſchrieben, die dem nach lauter Wirkung haſchenden Anfänger eigenthümlich iſt. Maaßloſe Leidenſchaften ſind in Bewegung geſetzt und ihr Ausdruck überall in's Uebertriebene geſchraubt. Lärmende Handlungen und blutige Greuel ſollen die harten Nerven der Zuſchauer erſchüttern; gewaltſame Charaktere ſind in Carikaturen verzerrt; im Tamerlan handeln die ringenden Tyrannen und behandeln ſich wie wilde Thiere, und ſelbſt das, was in Marlowe's Abſicht den Hauptheldenadeln ſoll (und durch den Contraſt eine Hauptwirkung in dem Drama bildet), daß er wenn geſättigt vom Blute ſanft und friedlich iſt, daß der Welteroberer der Schönheit huldigt und von der Liebe beſiegt iſt, ſelbſt dieß läuft in die thieriſche Natur des Menſchen aus. Der Inhalt aller dieſer Stücke iſt bei näherer Betrachtung gleichartiger, als man glauben ſollte. Er dreht ſich um das, was auch in dem antiken Drama immer der nächſtliegende Gegenſtand, die erſte und einfachſte Idee der Tragödie war, um die Erfahrung, daß vergoſſenes Blut wieder Blut verlangt, um jenes Aeſchyliſche: „für Mord wieder Mord, und auf Thaten das Leid“. Der Gedanke der Rache und Vergeltung iſt daher der durchſchlagende bei faſt allen dieſen Stücken. So iſt es ſchon im Ferrex und Porrex, wo Bruder den Bruder er-

mordet und dafür die Mutter den mörderiſchen Sohn erſticht, und dafür der Adel des Landes das ganze blutige Haus vertilgt. In Hughes' Arthur trifft das Haus dieſes Königs für verſchuldete Blutſchande die Strafe des Schickſals in dem Wechſelmord von Vater und Sohn. Im Tamerlan gerade tritt dieſer Zug weniger vor, nur daß das Stück ſchließt mit dem dunklen Schickſalsſchlage, der den Tamerlan tödtlich trifft, als er Mahomed's Tempel verbrennen will. Die Kataſtrophe in Locrine dreht ſich um die Rache der verſtoßenen Guendeline an Locrine und an der Skythenkönigin Eſtrilde. Die ſpaniſche Tragödie und der Jeronimo ſind ganz eigentliche Rachestücke: in der erſteren tritt der Geiſt eines ermordeten Andrea mit der Rache als Chor im Anfange des Stückes auf; der Mörder dieſes Andrea iſt ein Balthaſar, der die Rache der hinterbliebenen Geliebten des Andrea auf ſich gezogen hat und durch den Mord ihres zweiten Geliebten Horatio nun auch noch die Rache von deſſen Vater Jeronimo auf ſich zieht; der Geiſt des Horatio ſpornt den Vater zu dem gefährlichen Werke der Rache, das ſicherer hinauszuführen Jeronimo ſich verrückt ſtellt, bis er zuletzt in einem Schauſpiele, das er mit Balthaſer und ſeinem Helfershelfer aufführt, zum Ziele kommt. Man ſieht aus dieſen bloßen Andeutungen, daß dieß Stück auf den Plan des Hamlet hinüber wirkte, und näher auf Titus Andronicus und den verſtellten Wahnſinn des Rächers Titus. Auch dieſes letztere Stück iſt ganz von der Idee der Rache getränkt. Und dieſe Aufgabe insbeſondere, die Verbergung einer Rache oder auch einer Unthat hinter verſtelltem Wahnſinn oder Trübſinn, ſcheint das dramatiſche Geſchlecht der Tage viel beſchäftigt zu haben; ſie ſpielt auch in ein weniger tragiſches Stück von Webſter und Marſton, den Unzufriedenen (1604), in Ford's „gebrochenes Herz", und in Webſter's Vittoria Corombona (1612) hinüber. Was aber jene ſpaniſche Tragödie und der Titus Andronicus von Rachegreueln häufen, iſt noch immer nicht das Aergſte. Chettle's „Hoffmann oder die Rache für einen Vater" (1598) überbietet ſie noch bei weitem, und in

Marlowe's Maltheser Juden (1589—90) ist in dem Helden Barabas gleichsam der ganze Stammhaß der Juden in Ein Individuum gepreßt und der Dichter klügelt alle erdenklichen Rachethaten aus, mit denen der scheußlich mishandelte Jude seine versteckte Wuth an dem Christengeschlechte ausläßt.

Wir gebrauchen blos diese Eine Gruppe blutiger Tragödien, um gerade das zu bezeichnen, was den ankommenden Shakespeare in London empfing. Ein wildes, nebenbuhlerisches Treiben roher Talente, roher Charaktere wogte um ihn her. Die unharmonische, die ungestalte Natur dieser Werke spiegelte die Natur der Zeit und der Verfasser im treuen Lichtbilde nur gerade ab. Es sind die Producte einer chaotischen Geisteswelt, welche die ganze Umgebung des öffentlichen Lebens in Stadt und Hof noch verworrener machte, wo in einem ungeschlichteten Kampfe Glanz und Gemeinheit, wahre Kunstliebe und roher Sinn, wirklicher Drang nach einer höheren geistigen Existenz mit der äußersten Zügellosigkeit der Sitte sich stritten. Die Uebersteigerung der Leidenschaft in den Charakteren jener Stücke ist nur eine Copie von dem, was das Leben dieser Dichter zum Theile selber ausweist; die Ueberspannung in der Denkart und Handlungsweise ihrer Helden ist nur ein Abbild der Ueberspannung der Einbildungskraft und des Talentes der Poeten selbst; jenes Krankhafte und Krampfhafte, das gezwungene Gewaltige und Riesige in den Handlungen, Reden und Menschen, die sie vorführen, ist nur das Abbild von dem Sturm und Drang in dem Leben dieser titanischen Naturen, die an dem Convenienzleben und seinen Schranken rüttelten, zum Theil mit derselben Unnatur, zum Theil mit derselben Rohheit, wie die Jugendgenossen und Dichterfreunde um die jungen Goethe und Schiller her. Es ist ein eigenes Spiel des Zufalls, daß sich Marlowe in seinen Dramen auch an dem Stoffe des Faust versuchte, auf den mehrere von Goethe's Freunden fielen, in den Goethe selbst den ganzen Inhalt der kraftgenialen Periode seiner Jugend hineinpreßte. Wenn Shakespeare den Titus Andronicus wirklich geschrie-

ben hat, so gab er sich in seinen Anfängen ganz dieser herrschenden Schule hin: sein Perikles kann die Gattung der episch-romantischen Schauspiele, sein Heinrich VI. die der Historien, sein Titus die Gattung der eben bezeichneten Trauerspiele auf's vollkommenste vertreten. Welchen großen oder kleinen Theil er aber an diesen Stücken auch gefaßt habe, er schließt damit diese Periode ab und beginnt eine neue, die den Namen von ihm allein tragen muß, da kein anderes Werk auch der späteren Zeit hineingehört als nur die seinen. Solch eine Kluft trennt diesen Dichter von seinen Nachfolgern und Vorgängern, in ästhetischer wie in ethischer Beziehung. Von dem wüsten Gemüthe und den verwilderten Herzen jener Marlowe'schen Freunde und Schüler trug er nichts in seinem Inneren, auch wenn ihn in dem ersten Jugendübermuthe das Treiben und Leben seiner Umgebung angesteckt hatte. Hat er seinen Adonis und seine Lucretia noch in Stratford geschrieben, wie mild und weich, wie ganz entfernt von dem blutfrohen Sinne jener Tragödien hat er die Trauerfälle in diesen Gedichten behandelt! In seinem ersten selbständigen Trauerspiele, in Richard III., ist zwar auch jener Gedanke der rächenden Schicksalsvergeltung vorherrschend, aber in welch anderer, großartigen Auffassung und Ausführung! In Romeo und Julie, wie ist die tragische Idee sogleich in ihrer größten Tiefe eingegangen, daß es unbegreiflich scheinen müßte, wenn hier nicht eine vortreffliche Vorarbeit den Weg gewiesen hätte. Im Hamlet vollends ist jener Gedanke der Rache, der diese Dichter um Shakespeare so viel beschäftigt, zur eigentlichen tragischen Aufgabe gemacht, aber in welch ein mildes Licht humaner Sittlichkeit rückt die Lösung dieser Aufgabe den Dichter gegen jene rohen und verwahrlosten Seelen! Wer das Verhältniß kennt, in dem Goethe's Tasso zu ähnlichen Empfindungen seiner zügelloseren Jugendfreunde steht, der wird das gleiche Verhältniß des Hamlet zur spanischen Tragödie und dem Aehnlichen wiedererkennen, er wird fühlen, daß ein versöhnterer Geist in Shakespeare selbst dann schon wohnte, wenn er in harmonieloser Stimmung jenen Titus

geschrieben haben sollte; er wird inne werden, daß sich dieser Dichter wie Goethe frühe und entschieden von der Kunstrichtung und den Sitten seiner ersten Dichtergenossen trennte. Frühe begann er daher in seinen Werken diese Dichtungsweise zu verspotten, sich über die spanische Tragödie in parodirenden Citaten lustig zu machen, den Bombast des Tamerlan und der Schlacht von Alcazar dem Schwadronirer Pistol in den Mund zu legen, wo diese Manier sich selber lächerlich macht. Aber mehr als aus diesen Parodien einzelner Stellen geht die frühe Abkehrung Shakespeare's von jenen Werken untergeordneter Talente und Gemüther aus der Natur seiner anerkannt ersten selbständigen Schauspiele hervor. Dieß waren Lustspiele, und nicht bluterfüllte Tragödien; es waren Lustspiele einer feineren Gattung, zu denen England vorher noch kaum eine Wegspur gefunden hatte. Es gibt unter den vielen Stücken um Shakespeare's Anfänge her kein Werk, das eine ähnliche Feinheit auswiese wie die früheſten dieser selbständigen Shakespeare'schen Erstlinge, verlorene Liebesmühe oder die Veroneser.

Nicht ganz so groß wie im Trauerspiele und Lustspiele ist die Kluft, die Shakespeare von seinen Vorgängern trennt, in der Historie; hier ebnete sich der Uebergang leichter, weil die gleiche und verhältnißmäßig reiche Quelle der Holinshed'schen und anderer Chroniken den Dichtern gleichmäßig zu Gebote stand, weil der vorbereitete, der Geschichte entlehnte und in vaterländischer Ehrfurcht zu achtende Stoff nicht die Ausschweifungen zuließ, denen sich die Dramatiker in ihren freieren Stoffen überließen, und weil die nüchterne Wirklichkeit sie hier in ein Element zwang, das ihrer maaßlosen Natur heilsam entgegenwirkte. Die Gruppe von historischen Dramen aus der englischen Geschichte, die kurz vor und neben Shakespeare's Historien entstanden, besteht daher aus zwar weniger reizvollen und zur Phantasie sprechenden Werken, aber doch aus dem achtbarsten, was die englische Bühne damals hervorbrachte und was auch unstreitig die wohlthätigste Wirkung auf den öffentlichen Geist üben

mußte. Wie ſehr viel dieſe Stücke Shakeſpeare näher ſtehen, als alles übrige um ihn her, geht ſchon aus dem Verhältniſſe hervor, in das dieſelben vielfach zu Shakeſpeare's eigener Dichtung getreten ſind oder dazu geſetzt werden ſollten. Sein Heinrich VI. iſt nur eine Aneignung der Werke fremder Dichter; zu dem erſten Theile hat Shakeſpeare nur weniges hinzugebracht, die beiden letzten Theile ſind blos Umarbeitungen zweier erhaltener Stücke, die zwar von vielen (beſonders deutſchen) Kritikern als erſte Skizzen Shakeſpeare's ſelber angeſehen werden, unzweifelhaft aber aus der Feder eines der befähigtſten ſeiner Vorgänger herrühren, Robert Greene's wie Collier geneigt iſt anzunehmen, oder Marlowe's, dem ſie Dyce zuſpricht. Shakeſpeare's Stücke über Heinrich IV. und V. ſind aus einem älteren, aber ſehr rohen hiſtoriſchen Schauſpiele hervorgegangen, das ſchon vor 1588 geſpielt wurde. Eben ſo gibt es einen lateiniſchen Richard III. (vor 1583), und eine engliſche true tragedy of Richard III. (um 1588,) gleichfalls geringfügige Arbeiten, wovon Shakeſpeare die letztere ohne Zweifel gekannt, aber kaum in Einem Zuge benutzt hat. König Johann dagegen ruht auf einem beſſeren, ſchon um 1591 gedruckten Stücke, das manches Brauchbare zur Beibehaltung darbot und daher oft für eine ältere Arbeit Shakeſpeare's gehalten worden iſt. So haben Tieck und Schlegel einige hiſtoriſche Stücke aus der bürgerlichen Sphäre, Cromwell und John Oldcaſtle, Tieck auch den Londoner verlorenen Sohn und einen Eduard III. (um 1595) irrig für Shakeſpeare's Werke erklärt. Das letztere Stück benutzt einzelne Züge aus Shakeſpeare'ſchen Dramen und iſt mit manchem Zierat gewählter Darſtellung und ſeltner Bilder ausgeſchmückt; doch hat es nichts von Shakeſpeare's tieferer Art zu erfinden und Charaktere zu entwerfen; wer deſſen Behandlung des Volkslieblings Percy und jene wenigen Verſe im Gedächtniß hat, in denen er Eduard III. ſeinem löwenherzigen Sohn vom Hügel aus in ſeiner Schlachtarbeit lächelnd zuſehen läßt, der wird nicht glauben, daß derſelbe Dichter je einen ſolchen blaßfarbigen ſchwarzen Prinzen geſchildert hätte, wie den in

Eduard III. Uebrigens kommt das Stück immerhin aus einer feineren Hand. Auch versuchten sich die ersten Talente wetteifernd in dieser Gattung, die in dem letzten Jahrzehent des 16. Jahrhunderts als die vorherrschende erscheint. Von Georg Peele, den Nash den „ersten Wortkünstler" nennt, haben wir wohl noch aus der Zeit vor 1590 einen Eduard I., der versprechend beginnt, aber formlos und in wunderlichen Auswüchsen endigt. Von Marlowe ist ein Eduard II. (1593), der, freier von Schwulst und geordneter in Stoff und Sprache als dessen übrige Werke, für Shakespeare ein unmittelbares Vorbild abgeben konnte; was freilich die eigentliche Composition angeht, so sind hier zwar in der Geschichte des schwachen von Günstlingen und Rebellen umlagerten Eduard II. die Charaktere und Situationen von Richard II. und Heinrich IV. beisammen, aber es ist nichts daraus gemacht als eine scenisirte Chronik, die nicht einmal die scharf gezeichneten Charaktere und die leidenschaftliche Bewegung in Heinrich VI. hat. Ja selbst von der natürlichen Frische der volksthümlichen Scenen unter den walisischen Rebellen in Peele's Eduard I. ist nichts in diesem Stücke. Und dergleichen Scenen sind weitaus das erquicklichste in der Historie, weil sie den freiesten Spielraum und gewöhnlich die anziehendsten Charaktere darbieten. Sie verhalten sich zu den ernsten Theilen der Historie wie die Ballade zur Chronik. Auch sind die Helden dieser episodischen, weniger vom historischen Stoff gebundenen Theile, die Robin Hood und Aehnliche nicht selten in der Ballade gefeiert worden; und Figuren wie die Zauberkünstler Faust, Peter Fabel, Bruder Rausch und Bacon, der Köhler Grim und Aehnliche sind Volkslieblinge in der lebendigen Ueberlieferung gewesen, lange ehe sie auf das Theater kamen. Den Robin Hood brachte Anton Munday in zwei Stücken (vom Grafen Huntingdon) in den 90r Jahren auf die Bühne, ebenso die Zauberkämpfe von John a Kent und John a Cumber, in Nachahmung von Robert Greene's „Bacon und Bongay". Von letzterem ist vielleicht auch der Flurschütz von Wakefield (um 1590), worin der Räuberheld Georg

Greene mit einem zweiten herculischen Klopffechter dieses Schlages in Berührung gebracht ist: in solchen Stücken betritt die Ballade mit ihren kecken Zügen gerade nur so dialogisirt die Bühne, wie die Chronik in den einfachen Historien. Die derbe Volksnatur bricht hier durch alles schwülstige Pathos und alle italienischen Concepte hindurch; sie ist so treulich und unmittelbar abgeschrieben, wie bei uns in den bäuerlichen Poesien und Schwänken der Reformationszeit; die Land- und Waldscenen dieser Stücke athmen Frische und natürliches Leben. Feiner und gebildeter als der Flurschütz ist der lustige Teufel von Edmonton (gedruckt erst 1608), der von Einigen Drayton, von Anderen Shakespeare zugeschrieben worden ist; auf dieses Stück, auf die darin enthaltenen Wilddiebscenen und komischen Figuren haben aber Shakespeare's Werke vielmehr hinüber gewirkt. So ist es auch in Thomas Heywood's Eduard IV. (gegen 1600), in dessen erstem Theile die alte Ballade vom Gerber von Tamworth eine treffliche Behandlung voll Frische und natürlichem Humor erhalten hat. In allen diesen Balladenstücken ist ein Anflug von der freien Bewegung und den kräftig umschriebenen Charakteren der Shakespeare'schen Dichtung; es ist nicht der eintönige Vortrag wie in den sonstigen Historien und Tragödien; alle Moralistik und Rhetorik ist abgestreift; die Dichter sind immer ganz bei der jedesmaligen Sache; der Gelehrte und Schreiber ist überwunden, der Poet ist aus sich heraus gegangen, er ist in den Handelnden und in der Handlung verschwunden: hier fing Shakespeare's Kunst an, sich als eine ganz eigenständige und neue zu erweisen. Und wie wir andeuteten, nur in diesen Historien und Balladenstücken erscheint seine Dichtung mit der der Zeitgenossen in einer engeren Weise verwachsen; in allem anderen stellt sie sich mehr als ein abgelöster Pflänzling dar, auf den eine ganz veredelte Frucht gepfropft ist.

Sollen wir auch wenige Worte über das Aeußere des Vortrags und die Geschichte der Diction und Versification des englischen Dramas sagen, so waren die alten Mysterien meistens in Reimcouplets

geschrieben, die aus kurzen Versen in verschlungenen Reimen bestehen; die Moralitäten waren zum größeren Theil in kurzen Versen mit Reimpaaren verfaßt. In den ausgebildeteren von Skelton stellten sich längere, gereimte Verse von 10—15 Silben ein; diese gestreckten Verse herrschen auch bei Edwards, Udall und Still vor; sie sind von den Uebersetzern des Seneca angewandt worden; man hat sie Alexandriner genannt, doch sollten sie wohl die antiken Trimeter nachbilden. Die gelehrten Verfasser des Ferrex und Porrex führten zuerst die reimlosen fünffüßigen Jamben ein, die nachher das stehende Versmaaß des neueren Dramas geworden sind. Doch drang dieser Gebrauch damals nicht durch; die kürzeren fünffüßigen Verse schmiegten sich dem Ohre gefälliger an, aber den Reim wollte man noch nicht entbehren. Bekanntlich ist auch in Shakespeare's Werken stellenweise der Reim noch oft zu finden und es sind durchweg seine älteren Stücke, wo dieß der Fall ist. Die Historie half auch hier mit ihrem nüchternen, nackten Inhalte vorzugsweise dazu, das Klangwerk des Reimes von der Bühne zu verbannen. Ehe die Gruppe der Tragöden um Marlowe her seit 1586 auftrat, hatte Gascoigne in der Uebersetzung der supposiți von Arioſt das Beispiel der Benutzung der prosaischen Rede gegeben, und John Lilly gebrauchte sie in seinen Lustspielen und Pastoralen durchgängig. Er hatte 1579 ein Werk unter dem Titel Euphues, anatomy of wit geschrieben, worin den Engländern scheint es an einem nichtpoetischen Gegenstande die Anwendung des wunderlichen italienischen Conceptenstils auffiel, den sie sich in der Poesie gefallen ließen. Dieser Stil, eine Häufung von gezwungenen Witzen und Gleichnissen, ward eine Weile der Modeton der Unterhaltung; man findet ihn in Petitionen an die Königin und an Behörden wie in Poesien angewandt; alle Damen, sagt man, seien Lilly's Schülerinnen in dieser Sprechart geworden und bei Hofe sei Niemand angesehen worden, der nicht in seinem „Euphuismus" zu reden gewußt habe. Drayton charakterisirt diesen Stil so, als ob seine Haupteigenschaft die Bilder gewesen seien, die er von Sternen,

Steinen, Pflanzen, d. h. von einer gefabelten Naturlehre hergenommen habe; eine solche Stelle aus dem Euphues hat Shakespeare in dem Gleichniß von der Camille persiflirt, das er Falstaff in seiner königlichen Rede in den Mund legt. Doch ist der allgemeine Charakter von Lilly's Prosa in seinen Dramen nur das Uebermaaß der poetischen und witzigen Rede in oft gesuchten Gleichnissen und seltsamen Bildern bei jeder auch noch so unpassenden Gelegenheit; dabei erhielt seine Prosa, wie die aller übrigen Concettisten, durch die stete Gegensätzlichkeit und epigrammatische Wendung der Gedanken etwas scharfes, gewürztes, logisch durchsichtiges, dessen Werth für die Ausbildung der Sprache Zeitgenossen wie Webster preisend anerkannten. Von keinem Einzelnen seiner Vorgänger hat daher Shakespeare, namentlich für das gewandte Spiel der Rede in den heitern Partien seiner Lust- und Schauspiele so viel gelernt und überkommen wie von Lilly. Die witzige Art der Unterhaltung, die komischen Beweisführungen, die Jagd nach Gleichnissen und verblüffenden Antworten sind hier vorgebildet; zu seinen quibs, die Lilly selbst als die „kurzen Ausprüche eines scharfen Witzes, mit einem bitteren Sinne in einem süßen Worte" erklärt, konnte Shakespeare bei ihm die Schule machen. Aber er that hier, wie er mit Marlowe's Pathos that: er ermäßigte den Gebrauch und benutzte das Vorbild in seiner ganzen Aehnlichkeit nur zu charakteristischen Zwecken oder zur Verspottung. In Falstaff's und Heinrich's Verkehre, in dem neckischen Gefechte dieser vergleichsamsten Witzbolde, wo der Ort für diese Dinge war, hat Shakespeare dieser Ader ganz Lauf gelassen, wie Lilly ununterschieden bei jeder Gelegenheit that. So wußte Shakespeare ein edles Metall überall her für seine Dichtung zu gewinnen; die Schlacken ließ er liegen. Aehnlich ist sein Verhältniß zu der äußeren Form der Tragödien Marlowe'scher Schule. Marlowe hatte die ungereimten Jamben in seinem Tamerlan mit großem Pomp und Nachdruck auf die Bühne gebracht, so daß im Anfange ein allgemeiner, spöttischer und neidischer Tumult erhoben ward gegen diese trommelnden Dekasylla-

ben und die Wichtigkeit, mit der ihre Einführung behandelt wurde. Dennoch siegte dieses Versmaaß sogleich und so entschieden, daß es nicht allein für Englands sondern auch für Deutschlands Bühne Gesetz blieb. Im Anfange wurde dasselbe mit aller pedantischen Strenge und Härte gebildet, der Vers schloß mit dem Sinn, der Satz mit der Zeile von durchgehends jambischem Ausgang. So ist noch Titus Andronicus geschrieben. Aber Shakespeare trat aus diesem Zwange bald heraus in einer Weise, die von Marlowe nur kaum angegeben war; er schlingt den Sinn freier durch die Verse nach dem Maaß der sprechenden Affecte, und verschleift, diesen inneren Antrieben nachgebend, die Eintönigkeit des älteren Blancverses durch mannichfaltige Unterbrechung seines regelrechten Laufes, durch Kürzung in ein — zwei — dreifüßige Verse, durch häufigere Cäsuren und Pausen, durch den Schluß dieser Einschnitte mit Amphibrachyen, durch Ersatz der jambischen Versfüße mit trochäischen, durch die wechselnde Zusammenziehung oder Ausdehnung mehrsilbiger, einer verschiedenen Messung fähigen Worte, Wort- und Silbenverbindungen. Vorzugsweise an Spenser's melodischer Verskunst geschult, verschmolz er so dessen Weise mit Marlowe's Kraft, und löste, in ausgesuchtem Tact des Gehörs und Gefühls, die steife Strenge des alten Verses in eine Freiheit auf, die seinen Vorgängern fremd war, und hielt dann in dieser Freiheit ein Maaß, das seinen Nachfolgern zum Theile wieder verloren ging*. Seine poetische Sprache bewegt sich in Bezug auf das Metrische in derselben Mitte zwischen Zwang und Willkür, wie sie in Bezug auf Ausdrücke, Metaphern, poetische Redeweise die Mitte hält zwischen der Ueberladung der italienischen Conceptenpoesie und der niederen Sprache des deutschen Dramas, die selbst bei Goethe und Schiller oft nur versificirte Prosa ist.

* Wer sich über diese technische Seite der Shakespeare'schen Dichtung näher belehren will, den verweisen wir auf die unvollendete Arbeit von Sidney Walker, Shakespeare's versification. Lond. 1854. und die scharfe Ausführung Tycho Mommsen's in seiner Ausgabe von Romeo und Julia. Oldenb. 1859 S. 109 ff.

Es ist eigen, daß die bedeutendsten der jungen Dichter um Shakespeare her in frühem Alter, und bald nachdem Shakespeare seine dramatische Thätigkeit begonnen, hinwegstarben (Peele vor 1599, Marlowe 1593, Greene 1592), wie um ihm breite und offene Bahn zu lassen. Hätten sie aber auch gelebt, so würde er darum doch eben so einzig dastehen. Collier meint, Marlowe würde in diesem Falle ein furchtbarer Nebenbuhler von Shakespeare's Genius geworden sein. Nach unserer innersten Ueberzeugung so wenig, wie Klinger für unseren Goethe. Ja ich bin selbst der Ansicht, daß wenn Greene der erste Bearbeiter der zwei letzten Theile von Heinrich VI. ist, vollends wenn er den Flurschütz von Wakefield verfaßt hätte, Marlowe's harter Geist und gezwungenes Talent nicht einmal an die beweglichere, ungeschraubte, vielseitige Natur dieses Mannes gereicht hätte. Shakespeare hatte nicht den Vortheil wie Goethe, einen Lessing vor sich zu haben, der mit kritischem Geiste und durchdachten Musterbildern der dramatischen Dichtung eine Bahn gebrochen hatte. Es müßte denn sein, daß verlorene Stücke von größerem Werthe, wenn auch nur Eins, ihm ein Licht gezündet hätten; wie denn eine Andeutung vorhanden ist, daß für Romeo und Julie eine solche vortreffliche dramatische Vorarbeit existirt hat. Alles übrige, was wir von dramatischer Kunst vor Shakespeare in England vorfinden, ist nur wie ein stummer Wegweiser zu einem unbekannten Zielpunkt, durch einen Pfad voll üppigem Gestrüppe und romantischer Wildheit, der eine Naturschönheit ahnen aber nicht genießen läßt. Der die Bahn offen legte und zu einem Endziele voller Befriedigung führte, war allein Shakespeare. Jedes einzelne Talent um ihn her hat er weit und ganz außer aller Vergleichung überboten; die einzelnen Eigenschaften, die dieser oder jener einseitig hegte, band er in Maaß und Einklang zusammen; er schlug erst in die chaotische Masse der dramatischen Erzeugungen den elektrischen Funken, der die Elemente zu binden fähig war. Lernen konnte er von allen Dichtergenossen um ihn her nur das, wie man nicht dichten solle. Und dieß muß er nach seinen

ersten Versuchen, in denen er sich an Vorbildern jenes Schlages aufrankte, schnell gefühlt und begriffen haben, da er in seinen ersten selbständigen Werken frühe eine ganz unbetretene Richtung einschlug und sogleich eine bis dahin unerreichte Höhe gewann; das beste Stück seiner dichterischen Nebenbuhler ist mit dem geringsten seiner ersten Versuche nicht zu vergleichen. Ein Mann wie Chapman, der unter den dichtenden Zeitgenossen Shakespeare's in einzelnen Fällen unstreitig am nächsten an Shakespeare heranrückt, hat irgendwo geäußert, „das Glück regiere die Bühne, und Niemand kenne die verborgenen Ursachen der seltsamen Wirkungen, die von dieser Hölle aufsteigen oder von diesem Himmel herabfallen". Nichts ist vielleicht sprechender als dieser Satz, um die gesammte Schauspieldichtung vor und um und nach Shakespeare zu charakterisiren und von der seinigen zu unterscheiden; die Dichter alle machen den Eindruck, als ob sie tastend nach einem unbekannten Ziele suchten, wo die Volksgunst sicher läge. Aber Shakespeare begann damit, die Million zu verachten und, indem er nach dem Beifalle der wenigen Einsichtigen strebte, hob er sich auf die Höhe, die ihn ein größeres Kunstgesetz und einen höheren moralischen Zielpunkt zugleich finden ließ. So ist es eine allgemeine Sitte unter jenen Dichtern gewesen, daß sie zu zwei, drei, ja fünf Ein Stück zusammenarbeiteten; sie ist das sprechendste Zeugniß, daß ihnen aller Begriff und Fähigkeit zu wahren Kunstwerken abging. Shakespeare arbeitete nach Ideen, die einem geprüften Geiste und einer tiefen Lebenserfahrung entsprangen, und konnte dazu die Hand mechanischer Gehülfen nicht gebrauchen. Er erscheint auch hierin einzig und ganz abgesondert. Wenn man aber Anstand und Zweifel erheben wollte über die Ansicht, die Shakespeare durch eine so große Kluft von seinen Vorgängern trennt und ihn so mächtig über sie wie einen Riesenbaum über das Gesträuch am Boden hinwegragen sieht, so darf man zum Beweise, daß hierin nicht zu viel geschieht, nur auf seine Nachfolger sehen. Daß seine Vorläufer hinter ihm zurückblieben, wo Alle den ungebahnten Weg erst zu ebnen hatten, das wäre in

keiner Weise auffallend; aber daß die jüngeren Zeitgenossen und Nachfolger, die das großartige Beispiel seiner Werke vor sich hatten, zur Zeit des höchsten Flors der Bühne, unterstützt von jeder Aufmunterung, unter hunderten von Producten auch nicht Eines lieferten, das in einem höheren Sinne die Existenz eines Vorbildes wie Shakespeare auch nur ahnen ließe, das beweist wohl am unwidersprechlichsten, wie sehr dieser Mann über die Sehweite seiner Umgebung hinausgewachsen war. Menander's Komödie ist von Aristophanes' Genius nicht so weit geschieden, wie das englische Drama nach Shakespeare von diesem. Die ethische und ästhetische Tiefe beider ist in beiden Fällen abhanden gekommen, fast ohne eine Spur zu hinterlassen. Man durchlese die Werke der Munday, Marston und Webster, der Ford und Field, der Massinger und Heywood, der Jonson und Middleton, der Beaumont und Fletcher (die durch die Uebersichten in den Studien von M. Rapp, durch die verdienstlichen Uebersetzungen von Tieck, Graf Baudissin, Kannegießer und Bodenstedt auch in Deutschland zum Theile bekannt geworden sind): eine ungemeine Kraft- und Stofffülle liegt in ihren Stücken vor, die oft mit dreifachen Handlungen gesättigt für seelenkundige und bühnenkundige Dramatiker eine unerschöpfliche Fundgrube darböten; überall aber müßte das Kunstwerk erst aus dem Handwerk herausgearbeitet werden. Man blickt in eine große, auf große Nachfrage hin rasch organisirte Industrie voll massenhafter, sorgloser, hastiger, nach dem Stück bezahlter, nach den Wünschen des Haufens zugerichteter Fabrikarbeit, gelegentlich geleitet von einem buchhändlerischen Arbeitsgeber wie Ant. Munday, der selbst wohl ein Dutzend Stücke in Compagnie mit zwei drei anderen Poeten gefertigt hat. Hier zeugt Alles in den beschäftigten Geistern von Saft und Blut, von Leben und Bewegung, von üppiger Schaffluft, von fertiger Gewandtheit einen grellen Geschmack mit grellen Wirkungen zu befriedigen; aber die bildende Hand jenes Meisters ist nirgends zu erkennen, der seine Werke nach den Forderungen eines höchsten Kunstideales erschuf. Misbrauchte Frei-

heit und Kraft, verunstaltete Form, verzerrte Wahrheit, verzwergte Größe, dieß sind überall die Grundzüge in den Arbeiten dieser Dichter. Im schroffsten Gegensatze gegen das französische Theater aller Regel spottend, aller Kritik erledigt, wirren sie ohne allen ordnenden Geist gemeinhin einen wilden Haufen schlecht verbundener Ereignisse des gegensätzlichsten Charakters in einem aufregenden Wirrwarr von Bouffonerie und Greueln zusammen, und lassen wohl eine Handlung voll scheußlicher Verworfenheit in ein Lustspiel, und eine versöhnlich sich lösende Verwicklung in ein Trauerspiel auslaufen; sie suchen die Erhabenheit in der Ueberspannung, die Kraft im Excesse, das Tragische im Schauerlichen; sie spannen das Schauderhafteste bis zum Abgeschmackten, sie lockern die Ereignisse in Abenteuer, sie verkehren die Motive zu Launen, sie schrauben die Charaktere in Caricaturen. Bei Ben Jonson ist Shakespeare's witzig-heitre Lebensansicht zur bitteren Satire, sein Idealismus zum Realismus, seine blühende Poesie zur prosaischen Nüchternheit, seine reizend mannichfaltige phantasiegestaltete Welt zu einer Trödelkammer voll seltsamer Requisiten, seine Schilderung der ewigen Natur und Sitte der Menschen zur Darstellung der ephemersten Wunderlichkeiten, seine typischen Charaktere zu grillenhaften Launern geworden. Auf der anderen Seite sind zahllose Stücke der minder originalen unter den Dichtern jener Tage voll von unmittelbaren Rückerinnerungen an Shakespeare in Scherz- und Redeweise und äußerer Färbung in Entwürfen, Situationen und Charakterformen; aber wer nur wenige Vergleichungen anstellen will, wie bei Massinger der gesteigerte Jago (im Herzog von Mailand) oder der christliche Shylock (Eine neue Weise alte Schulden zu bezahlen) gerathen sind, oder wie bei Ford ('tis a pity she's a whore) die glühende Wärme der Liebe in Romeo und Julie auf eine blutschänderische Leidenschaft zwischen Bruder und Schwester übertragen ist, der wird schnell die Weite der ästhetischen Kluft ausmessen zwischen diesen Schülern und jenem Meister. Noch viel weiter klafft der Abstand zwischen ihnen in ethischer Beziehung. In einer Menge der neben und nach Shake-

speare entstandenen Dramen wird man in eine verpestete Sphäre der mittleren und untersten Londoner Stände versetzt, wo die Sitten heidnischer waren (sagt Massinger) als unter den Heiden, die Laster (führt Ben Jonson aus) verfeinerter als in der Hölle. Die Gesellschaft, in der man sich hier bewegt, so heißt es in einer ernsten Moralität aus dieser Zeit (lingua 1607), sind leidenschaftliche Verliebte, elende Väter, verschwenderische Söhne, unersättliche Curtisanen, schamlose Kupplerinnen, stumpfsinnige Narren, freche Parasiten, verlogene Diener und kühne Sykophanten. Diese Figuren und Gegenstände waren den Dichtern noch nicht scheußlich genug: sie warfen sich daneben vorzugsweise auf die italienische Gesellschaft wie sie die Geschichte und Novellistik des Jahrhunderts zeichnet, eine Welt voll Fäulniß, die mit gewaltsameren gesteigerten Lastern in nackterer Schamlosigkeit und Verstocktheit einen frechen Prunk treibt. Nicht genug mit dieser charakteristischen Wahl der abstoßendsten Materien, sie konnten sie auch nicht treu genug in der derbst realistischen Naturwahrheit abbilden ohne jede ideale Perspective. Ja nicht genug mit dieser photographischen Aufnahme, sie hielten der Zeit lieber gar den Hohlspiegel vor, um das Misgestalte noch verunstalteter zu zeigen. Schwarzsichtig auf diesen Schattenseiten in ihren Stücken verweilend, die oft nur das Interesse von Criminalgeschichten erregen, mit Schweigen die Lichtseiten jenes übersaftigen englischen Geschlechtes, seine politische und religiöse Kraft, verdeckend, halten die meisten dieser Poeten doch noch an dem ethischen Beruf ihrer Kunstübung fest, aber sie fallen dann wie Ben Jonson in eine herbe und harte Abschreckungstheorie, die in des Dichters Amte noch mehr als in dem des Strafrichters ihres Zweckes verfehlt. Wo sie positiver (wie Heywood und Massinger thun) dem sittlichen Gedanken dienen, da gerathen sie in einen andern Abweg: des innern Maaßes verlustig, das bei Shakespeare die menschlichen Thaten nach den reinen ewigen Sittengesetzen mißt, weisen diese Romantiker der englischen Literatur in idealistischer Ueberspannung auf conventionell sublimirte

Tugenden hin und stellen die Beispiele übertriebener Begriffe von Ehre und Treue im Stile des spanischen Dramas auf. Noch das häufigere aber ist, daß die Poeten, mitten in dem Bewußtsein ihres Berufes, aus der Verwilderung von Geschmack und Kunst die Sitten veredelnd emporzuheben, die Hand, von der Schwerkraft der verderbten Lebenszustände niedergezogen, in krampfhafter Anstrengung sinken lassen, ja daß sie sich leichtsinnig dem Zuge der Verderbniß überlassen und die Gebrechen der Zeit, nach abgestumpfter Reizbarkeit des Sittengefühls, mit verführerischem Griffel zeichnen. Dieser innere Zerfall erklärt es zur Genüge, warum die dramatische Dichtung Englands, rasch wie sie aufgeschossen und üppig wie sie aufgewuchert war, ebenso rasch wieder abwelkte; warum ihr stetiger Gegner, der puritantische Religionseifer, sie so bald überwand um sie abzulösen in dem Geschäfte, zu dem sie sich nicht stark genug erwies, die Gesellschaft durch eine sittliche Revolution zu reinigen. Uns wäre denkbar, daß für Shakespeare's frühzeitige Entfernung von der Bühne, aus London, aus seinem Dichterberufe diese Ausartung der Bühne allein der genügende Grund gewesen wäre; er konnte sein eigenes Werk nicht mehr erkennen in dem wüsten Treiben derer, die sich seine ergebensten Schüler glaubten. Denn die geistige Weite seines geschichtlichen Ueberblickes der Welt, der tiefsinnige Zug seiner dichterischen Schöpfung, seine moralische Feinfühligkeit waren mit einander jenem Geschlechte ein verschlossener Buchstabe. Dieß Alles macht indessen aus Shakespeare's Erscheinung keineswegs ein Wunder. Die leidenschaftliche Theilnahme des Volkes an der Kunst der Bühne, der lebensfrohe Verkehr am Hofe, das Treiben einer großen Stadt, die Blüte eines jugendlichen Staates, die Fülle ausgezeichneter Männer, berühmter Leute zu See und Land, im Kabinette und im Felde, die sich in London zusammendrängten, die kirchliche, die politische Erhebung rund umher, die wissenschaftlichen Entdeckungen, die künstlerischen Fortschritte auf anderem Boden, All das wirkte zusammen, um den Künstler zu fördern, dem das Auge auf dieser ganzen Be-

wegung gefesselt ruhte. So ist auch Shakespeare's großer Zeitgenosse Franz Bacon in der Geschichte der europäischen Cultur keine Ausnahme, obwohl er damals in England eben so allein stand wie Shakespeare. Diesem für seine dramatische Kunst lag Alles vor, was nur theatralisches Werkzeug, Mittel und Vorbereitung heißen konnte. Kein großer Dramatiker irgend einer andern Nation hat für seine Kunst einen Unterbau von so beneidenswerther Weite und Stärke, eine solche Vollständigkeit von wohl zugerichtetem Baumateriale vorgefunden, wie sie Shakespeare die ältere Ueberlieferung und die gegenwärtige Uebung bot: aus den Mysterien die Bedingung der epischen Fülle des Stoffs, aus den Moralitäten den idealen ethischen Gedanken, aus den komischen Zwischenspielen den Grundzug der realistischen Naturtreue, aus dem Mittelalter die romantischen Stoffe der episch-poetischen und historischen Literatur, in der Gegenwart die großen Leidenschaften eines politisch hochangeregten Volkes und einer durch die religiösen, wissenschaftlichen und industriellen Bewegungen der Zeit tief aufgewühlten privaten Gesellschaft. Das höhere Kunstideal, den feineren Formbegriff, den er in dieser Gattung noch nicht in England vorfand, konnte er, so weit er nicht aus eigenem Geiste schöpfte, aus dem Alterthume herüberholen und aus anderen verfeinerten Zweigen der Dichtung, wo die Sidney und Spenser arbeiteten. Was aber noch außer diesem Allem am nächsten und unmittelbarsten auf Shakespeare's Schauspieldichtung wirkte und von einem Einflusse war, den wir leider nicht genug ermessen können, war die Blüte der Schauspielkunst. Es ist gewiß, daß Shakespeare von dem Einen Richard Burbadge mehr lernte, als er von zehn Marlowe's hätte lernen können. Und wer für unseren Dichter nach einer unmittelbaren Stütze sucht, an der sich seine junge noch schwankende Kunst emporrichtete, der braucht nach keiner anderen zu suchen.

Wir müssen daher zunächst noch eine kurze Betrachtung dem Schauspielwesen in Shakespeare's Zeiten gönnen.

Die Bühne.

Mit dem Wachsthume der dramatischen Dichtung hielt die Geschichte der Bühne in London gleichen Schritt. Begünstigt von der unterhaltungsbedürftigen Königin Elisabeth, nach ihrem Tode von dem gelehrten König Jakob in aller Weise gefördert, von dem prunksüchtigen Adel unterstützt, von dem schaulustigen Volke in steigendem Grade begehrt, nahm das Schauspiel in der Hauptstadt und im Lande seit den 70r Jahren des 16. Jahrhunderts einen außerordentlichen Aufschwung. Was vorher meist nur eine rohe, unschuldige Ergötzlichkeit von Handwerkern zu ihrem eigenen Vergnügen gewesen war, was die Dienerschaften des Adels nur vor ihren Herren, was die Mitglieder der Gerichtshöfe in Gray's Inn und im Temple vor der Königin oder vor ihres Gleichen in engem Kreise gespielt hatten, was die Kinder der königlichen Kapelle oder die Chorknaben von St. Pauls vor dem Hofe in der Schauspielkunst versucht hatten, das drängte nun in die Masse des Volkes hinunter, in den ganzen Umfang des Landes hinaus. Die heilige und sittliche Tendenz der Mysterien und Moralitäten wich dem Uebermuthe des Schwankes und der Posse; die selbstvergnüglichen dilettantischen Dichtungsversuche schlugen in ein ernstes mit allem Eifer der Neuheit betriebenes Fachbestreben um; das Schauspielen, vorher eine bescheidene Fähigkeit, die unter dem Scheffel gehalten ward, trat in das öffentliche Leben und ward ein Gewerbe, das seinen Mann zu nähren anfing. Eine förmliche Aufregung für die neue Kunst ergriff, in einem Maaße wie es nur wieder in Spanien zur Zeit Lope de Vega's erlebt war, das Volk bis in die untersten Stände, und gleich anfangs fehlte es nicht an den Excessen des Uebermuthes auf der jungen Bühne, die sich in der Gunst des Hofes und des ganzen Volkes doppelt sicher wußte. Der Lord Mayor und Aldermanhof von London suchten mit einer merkwürdigen Beharrlichkeit dem Unwesen nicht allein, sondern selbst dem Wesen, dem Bestande dieser Kunst ein Ende zu machen; der

königliche Geheimerath dagegen war die Zuflucht der Spieler, vor allen der regelmäßigen Gesellschaften, die unter dem Schutze der Krone oder unter dem Namen eines großen Herrn des Adels in der Stadt und auf dem Lande ihre Darstellungen gaben. Oft gaben sich diese adligen Truppen mit Recht oder Unrecht für königliche Spieler aus, und unter dem Vorwande, daß sie sich üben müßten für ihr Spiel vor der Königin, schlugen sie ihre Bühnen in Wirthshäusern auf (denn es gab in der Zeit, von der wir reden, noch keine förmlichen Theatergebäude), wohin nun selbst die unterste Hefe der Bevölkerung strömte. Neben ihnen gab es Vagabunden und Abenteurer, die ohne amtliche Ermächtigung spielten und daher der Gegenstand wiederholter Verbote wurden. In dem kirchlichen England kostete es Mühe, den Sonntag, ja die Zeit des Gottesdienstes selbst von diesen entweihenden Darstellungen freizuhalten; die Spielhäuser waren überfüllt, die Kirchen leer; am Hofe behaupteten sich die Spiele am Sonntage lange Zeit und den Katholischen war es eine Schadenfreude, auf diesen Unfug des neu begründeten Protestantismus hinzuweisen, den der Londoner Stadtrath selbst im Gegensatze gegen den Gottesdienst einen Teufelsdienst nannte. Bei den abendlichen Versammlungen der niedrigsten Londoner Gesellschaft in den Wirthshausbühnen gab es Streit und Lärm, Börsenschneiden und allerhand unsittliche Scenen; auf der Bühne Feuersgefahr; während der Zeit einer Seuche Beförderung der Ansteckung. Außer diesen gröberen polizeilichen Uebelständen war der Stadtrath besorgt über die Veröffentlichung unzüchtiger Reden und Handlungen, über das Verderbniß der Jugend, über die Geldverschwendung der Armen, die ihre Pfennige in's Schauspiel trugen. Wenn auf die wiederholten Erlasse des Stadtraths gegen die Bühnenexzesse die königlichen Spieler sich bei dem Geheimenrath beklagten und die Einübung ihrer Spiele für den Hof und ihre Nahrungsbedürfnisse vorschützten, so erwiderte der Stadtrath: es sei nicht nöthig, daß sie sich vor der niedrigsten Gesellschaft übten; sie sollten in Privathäusern spielen; und

was ihren Unterhalt angehe, so sei es nie üblich gewesen, daß man aus diesem Spiele ein Gewerbe machte! Diese Angriffe dienten nur dazu, die junge Bühne erst recht zu festigen. Das herausfordernde Wort Gewerbe ward gleichsam aufgenommen; man bildete eine geregelte Kunst aus, die nun ihre eigenen Tempel suchte. Die Obrigkeit nahm die Kunst, wie Shakespeare in den Sonnetten sagt, in ihren Zaum: aber ihr Wettlauf zum Ziele ging nur um so angestrengter voran. Im Jahre 1572 erschien eine Acte „zur Bestrafung der Vagabunden", der Spieler die nicht unter einem der Reichsbarone standen. Im folgenden Jahre schlugen Mayor und Aelterleute von London dem Grafen Sussex ein Ansuchen zu Gunsten eines Dr. Holmes zur Herrichtung von Spielräumen rücksichtslos ab. Als im Jahre 1574 die Diener des Lordkämmerers, Grafen Leicester, an deren Spitze James Burbadge stand, ein Patent erlangten, das sie ermächtigte in Stadt und Reich zu Lust und Vergnügung der Königin wie „zur Ergötzlichkeit ihrer liebenden Unterthanen" zu spielen, erschwerte die City der Gesellschaft ihre Ermächtigung durch eine Verpflichtung, ihre halben Einkünfte zum Besten der Armen zu steuern. Bald darauf aber, und vielleicht aus Anlaß dieses Widerstandes, erhielt James Burbadge durch den mächtigen Einfluß seines Herrn die Erlaubniß zu Errichtung eines Theaters außerhalb der Gerichtsbarkeit der Stadt, aber dicht an der Stadtmauer, in dem aufgelösten Kloster der schwarzen Brüder (blackfriars) bei der gleichnamigen Brücke; zu gleicher Zeit entstand das „Theater" und der „Vorhang" in Shoreditch, nicht weit davon. Um 1578 gab es schon acht verschiedene Theater in und bei London City, worüber die Puritaner untröstlich waren. Um 1600 war die Zahl der Theater-Gebäude, die ausschließlich zu diesem Zwecke errichtet waren, auf elf gestiegen; unter Jakob I. zählte man der entstandenen oder hergestellten Spielhäuser siebenzehn, eine Zahl, die das heutige London, so ungeheuer angewachsen, bei weitem nicht besitzt. So kamen die besseren Spieler aus wandernden zu stehenden Gesellschaften, was, wie Hamlet sagt,

für ihren Ruf und Vortheil besser war. Die Kunst befestigte sich dadurch zu Entwickelung und innerem Werthe. Ihr Ansehn und ihre Bedeutung, die Geltung der Künstler, ihre Stellung und Einfluß stieg ungehindert empor. Wer sollte gegen den allmächtigen Lordkämmerer, den Hauptförderer alles Theaterwesens, aufkommen? wer gegen das Vergnügen der Königin, die 1583 zum erstenmale zwölf königliche Schauspieler in ihren Dienst nahm, darunter die zwei seltenen Männer Robert Wilson und Richard Tarlton, Komiker von dem gewandtesten extemporirten Witze, unter denen der letztere für die Zeit ein Wunder an komischer Kraft war. Die Aldermen von London mußten es haben, daß sich dieser „Fürst der Lustigkeit", dem Alles verziehen wurde, der sich vor der Tafel der Königin in seinem Spotte an den Raleigh und Leicester vergriff, in einem (erhaltenen) Jig über ihre „langöhrige Familie" lustig machte, die keine Narren sehen wolle, außer in ihrem Collegium in Masse! Schonten die Schauspieler doch auf ihren Bühnen nicht die regierenden Fürsten, nicht den Staat, die Politik und Religion. Seit dem Fall der Armada verspottete man den König von Spanien und die katholische Religion, und auf der anderen Seite hatten die Puritaner, die Erbfeinde des Schauspiels, die Geißel der Satire zu fürchten. Nicht allein das „Theater" in Shoreditch, auch die Chorknaben von St. Pauls erlaubten sich, die Puritaner in ihren Spielen zu verhöhnen, und um 1589 wurde deßhalb zwei Gesellschaften das Spiel untersagt. Später, unter Jakob I. unter dem die Begünstigung des Schauspielwesens noch stieg, gab man auf dem Blackfriars-Theater anstößige Stücke, gegen welche bald die großen Räthe, bald die Aldermen, bald die fremden Gesandten Beschwerde erhoben. Diese Sitte, öffentliche Charaktere, Staat, Gesetz, Regierung und lebende Privatleute auf der Bühne anzugreifen, ist nach Thomas Heywood's Versicherung gerade durch jene Kinder aufgekommen; die Dichter legten ihnen ihre Ausfälle in den Mund, indem sie ihre Jugend als einen Schild und Vorrecht für ihre Invectiven gebrauchten. Bald kehrten

die Knaben ihren Uebermuth gegen die Bühne selbst. Um die Zeit wo Hamlet geschrieben ist, hatten es diese Kinder in der Gunst des Publicums und der Schreiber „über Hercules und seine Last", d. h. über das Globetheater, das berühmteste unter allen, gewonnen, und machten sich über die erwachsenen Schauspieler, über die „gewöhnlichen Bühnen" lustig; auf diese unflüggen Nestlinge und ihren Muthwillen blickt daher Shakespeare im Hamlet tadelnd hin, da sie doch selbst zu „gewöhnlichen Spielern" heranwachsen wollten. Aber eben diese kühne Einmischung in das Treiben der großen Hauptstadt gefiel; die übrigen Bühnen ahmten sie nach und trieben es soweit, wie man seit Aristophanes in einem neueren Staate nicht wieder gegangen ist.

Alle diese Züge zusammengefaßt machen anschaulich, daß der kräftige, üppige Trieb nach der neuen Kunst, von dem Volke selbst in allen Klassen genährt und unterhalten, mächtig genug war, dem Widerstande der gewaltigsten Vorurtheile, der mächtigsten Stände, der Geistlichen und der Obrigkeiten, der Kirche und der Polizei selbst in verwegener Ausgelassenheit zu trotzen. Alles gedieh in dem schönsten Flor; die Unternehmer der Schauspiele machten steigende Gewinne; die hervorragenden Künstler, ein Edward Alleyn, ein Richard Burbadge, selbst unser Shakespeare starben als große Gutsbesitzer und reiche Leute. Es war vergebens, daß die Religiosen in den eindringlichsten Schriften gegen die Bühne eiferten, vergebens daß Schauspieldichter selber ihr profanes Werk bereuend von dieser Schule des Misbrauchs zurückriefen. Von 1577—1579 an, wo Northbrooke's Tractat gegen Würfeln, Tanzen, Spielen, u. s. und Gosson's „Schule des Misbrauchs" den Kampf gegen die Bühne mit allen Autoritäten der Kirchenväter und der heidnischen Autoren, aus christlichen und catonisch-sittlichen Gesichtspunkten begannen, schlingt sich eine stete Polemik für und wider, in Poesie und Prosa, durch die ganze Zeit der höchsten Blüte der Theater hindurch bis zum Jahre 1633, wo Prynne's Histriomastix, eine siebenjährige Arbeit, erschien,

zu einer Zeit, wo die Puritaner und ihre bühnenfeindliche Ansicht schon mehr Macht und Bestand erhielten. Vor dieser Zeit fruchtete alle Bekämpfung nichts. Die dramatischen Dichter wucherten wie ihre Arbeiten. Es ist das Tagebuch eines gewissen Philipp Henslowe erhalten, eines Pfandleihers, der den meisten Gesellschaften Geld vorschoß: aus seinen Notizen geht hervor, daß zwischen 1591—1597 nur von den Truppen, mit denen Er in Geschäftsverbindung stand, 110 verschiedene Stücke gespielt wurden. Zwischen 1597—1603 hat er 160 Stücke verzeichnet; und nach 1597 waren nicht weniger als dreißig dramatische Autoren in seinem Solde; darunter Thomas Heywood, der allein 220 Stücke geschrieben oder doch an ihrer Bearbeitung einen Antheil hatte. Von all diesem Reichthum ist vieles verloren worden, da man auf den Druck der Stücke keinen Werth legte. Der Eifer des Sehens blieb um so größer, je weniger man las. Aber auch nachdem seit dem Drucke der Werke von Ben Jonson und Shakespeare das Lesen aufkam, der Werth der Bühne abnahm, blieb der Drang und Geschmack für diese Kunst noch lange in Blüte. Man sah und las nun die Werke; 1633 sagte Prynne in seinem genannten Werke, es seien in zwei Jahren über 40,000 Exemplare von dramatischen Texten verkauft worden, da sie beliebter seien als Predigten. Die Zeit am Schlusse des 16. Jahrhunderts, als Shakespeare seinen Romeo, seinen Kaufmann, seinen Heinrich IV. aufführte, gab das Signal zu einer eigentlichen Ausdehnung der Bühnendichtung; erst jetzt kamen zahlreich die professionirten Dichter auf, die das Werk ihres Lebens an diese Kunst setzten. Von da an ward man sich des innern Werthes dieser Bühne bewußt, deren Ruhm weit über die Grenzen reichte. Mit welchem Selbstgefühle preist Thomas Heywood in seiner Apologie für Schauspieler (1612), daß die englische Sprache, die rauheste, gebrochenste, gemischteste der Welt, nun, durch die Schauspielkunst ausgebildet, zu einer sehr vollkommenen Sprache geworden und in den Besitz der trefflichsten Werke gekommen sei, so daß nun viele Nationen an dieser vorher verachteten Sprache Gefallen

fänden. Die Fremden aller Weltgegenden trugen den Ruhm der englischen Schauspieler hinaus, und bald weiß man von englischen Truppen, die in Amsterdam spielten, ja die ganz Deutschland durchzogen, wo wir in deutscher Uebersetzung Stücke der englischen Bühne besitzen, die man jetzt aus den elenden Reimen eines Ayrer wieder in's Englische zurück übersetzt.

Die Gesellschaft zu der Shakespeare trat, als er nach London kam, war schon damals und blieb nachher immer die ausgezeichnetste. Es waren die Diener des Lordkämmerers Grafen Leicester, die um 1589 die Schauspieler der Königin hießen; in ihrer Zahl waren die Landsleute Shakespeare's, die ihn wahrscheinlich hinzogen. Wir sagten vorhin, daß James Burbadge, an der Spitze dieser Gesellschaft, das Theater in dem Kloster der schwarzen Brüder gründete, das schon immer als Niederlage für die Maschinerie und Garderobe zu den Aufzügen und Masken am Hofe gedient und daher wohl die Aufmerksamkeit Burbadge's auf sich gezogen hatte. Die Lage dieser Bühne im Mittelpunkte von London, der verlockende Reiz ihrer Leistungen wetteiferten, diesem Theater den ersten Rang zu sichern und die höchste Bedeutung wie die größten Erfolge zu geben. Wie rasch das Glück war, das die Gesellschaft machte, geht daraus hervor, daß sie um 1594 ein zweites geräumigeres Theater baute, den Globe, nicht weit von dem Südende der Londonbrücke; dieß war ein offener Raum, wo in der guten Jahreszeit gespielt wurde. Während des Baues des Globe spielte zugleich die Gesellschaft des Lordkämmerers, wie es scheint, eine Weile in Verbindung mit der Gesellschaft des Lord Admirals in Newington, so daß sie überall gesucht und beschäftigt war. Die Gesellschaft des Admirals war der mächtigste Nebenbuhler von Blackfriars. Beide Truppen schlüpften bei allen Gelegenheiten, wo die Obrigkeit gegen die Theater wüthete, durch, weil ihre Bühnen nicht als gewöhnliche Spielhäuser angesehen wurden, sondern als die Vorbereitungsanstalten für die Spiele, die die Königin verlangte. Um 1597 war wieder irgend ein Anstoß auf den Bühnen

gegeben worden; der Geheimerath selbst befahl dießmal, das „Theater" und den „Vorhang" in Shoreditch niederzureißen und ebenso alle anderen „gewöhnlichen Schauspielhäuser" in Middlesser und Surrey. Aber alle diese Befehle scheinen oft, nur um den Schein zu retten, von dem Geheimenrathe erlassen zu sein, um, wie Collier sagt, dem Eifer gewisser Individuen genug zu thun; die Neigung sie auszuführen schien von vornherein zu fehlen. Die Truppe des Admirals, die im Winter im Vorhang, im Sommer in der Rose spielte, hatte um 1597 jenen Anstoß gegeben, dennoch ward in dem Vorhang, der nach jenem Befehle niedergerissen werden sollte, später wieder gespielt, und in der Rose, die Henslowe 1584 zum Theater eingerichtet hatte, blieb sie so ungestört wie die Truppe des Lordkämmerers im Globe. 1598 wurden beide Gesellschaften neu ermächtigt; und um 1600 verließen Henslowe und Alleyn, die die Truppe des Admirals leiteten, das verfallende Haus der Rose und bezogen auf der Westendseite die Fortuna in Goldenlane, wahrscheinlich um dem Globe entfernter zu sein; und hier machte Edward Alleyn, der Nebenbuhler Richard Burbadge's, bald hernach Grundbesitz-Käufe, die ihn als einen ungewöhnlich begüterten Mann zeigen.

Die Bühne in Blackfriars, bei der die genialen Freunde Shakespeare und Richard Burbadge wirkten, rühmte sich stolz die feinste und gebildetste in London zu sein. Mit diesem Vorzuge darf man nicht glauben daß irgend ein äußerer Glanz und Luxus verbunden gewesen wäre. Eine glückliche Einfalt und Genügsamkeit herrschte über allem Aeußeren der Aufführung. Die Gebäude waren schlecht, und von Holz erbaut; man nannte „private" Theater die mit Dach versehenen; die öffentlichen waren unbedeckt; Gallerie und Logen schon abgetheilt wie jetzt; auf dem besten Logenplatze bezahlte man Einen Schilling. Die eigentliche Spielzeit war früher, so lange die Spiele nicht öffentlich waren, im Wintercurs, auf Weihnachten, Neujahr, Drei König und Fasten. Nachdem das Schauspiel aber ein Gewerbe worden war, spielten die öffentlichen Theater das ganze Jahr hin-

durch; unter Elisabeth täglich. Trompeten und eine ausgehängte Fahne verkündigten die herannahende Zeit des Anfangs, der Nachmittags um drei Uhr Statt hatte. Musik von einem obern Balcon über der jetzt sogenannten Bühnenloge herab eröffnete das Stück; die Zuschauer belustigten sich vor dem Beginne mit Rauchen und Spielen, mit Obst essen und Bier trinken, wie das auch noch in Deutschland vor nicht langer Zeit hier und da Statt hatte; rohe junge Leute donnerten und lärmten und zankten sich um angebissene Aepfel: so heißt es in Heinrich VIII. Die vornehmen Gönner und Kenner drängten sich mit ihren Sitzen auf die Bühne oder lagerten sich hinter die Coulissen. Der Prolog der nach dem dritten Tusch auftrat war gewöhnlich in schwarzen Sammet gekleidet. Zwischen den Acten mußte Possenreißerei und Gesang, am Ende des Stückes ein Jig des Narren, mit Trommel und Pfeife, unterhalten. Den eigentlichen Schluß machte ein Gebet der knieenden Schauspieler für den Regenten. Auf Tracht und Bekleidung ward das meiste verwendet; sie scheinen zum Theil prächtig gewesen zu sein. Aus den Papieren der Brüder Alleyn weiß man, daß sie gelegentlich für einen Sammetrock über 20 Pfund bezahlten; und die Anhänger des Alten fanden es himmelschreiend, daß man „zweihundert Schauspieler in seidenen Gewändern daher prangen sehe, dieweil achthundert arme Leute hungerten in den Straßen". Dagegen war alle Scenerie äußerst dürftig. Versenkungen gab es frühe. Bewegliche Decorationen kamen erst spät auf; bei Trauerspielen war das Theater mit schwarzen Teppichen ausgehängt. Ein aufgestelltes Brett trug den Namen des Orts, an den man sich denken sollte: so war es leicht, Schiffe darzustellen, leicht die Scene zu wechseln, und natürlich, daß man die Einheit des Orts nicht achtete. Eine Erhöhung, ein Vorsprung in der Mitte der Bühne mußte als Fenster, als Wall, als Thurm, als Balcon, als eine kleinere Bühne auf dem Theater, z. B. für das Zwischenspiel im Hamlet, dienen. Aus diesem armen Nothbehelf trat man übrigens bei den Darstellungen am Hofe schon frühe heraus. Gemalte Scenen, Häu-

ser, Städte und Berge, selbst Gewitter mit Donner und Blitz gab es da schon um 1568 zu sehen. Bewegliche Decorationen kamen zuerst 1605 in Oxford bei einer Darstellung vor König Jakob vor und breiteten sich dann in den nächsten Jahren aus, so daß es bald förmliche Scenenveränderungen gab. Wenige Jahre ehe Shakespeare nach London kam, schilderte der edle Sir Philipp Sidney („Apologie der Dichtkunst" 1583) die rohe und naiv einfache Beschaffenheit der Volksbühne nach seinen vornehmeren und gelehrten Vorstellungen von dramatischer Kunst in einer spottenden, aber sprechenden Weise. „In den meisten Stücken, sagt er, hat man Asien auf der Einen Seite und Afrika auf der andern, und dazu so viele andere Nebenreiche, daß der Spieler, wenn er auftritt, immer damit beginnen muß zu sagen wo er ist. Es kommen drei Frauen und sammeln Blumen, dann müssen wir die Bühne für einen Garten halten; sogleich hören wir von einem Schiffbruch auf demselben Platze, wir sind also zu tadeln wenn wir ihn nicht für einen Felsen nehmen. Es erscheint auf ihm ein furchtbares Ungeheuer mit Dampf und Feuer, dann sind die armen Zuschauer genöthigt, ihn für eine Höhle zu achten; inzwischen fliegen zwei Armeen herein, dargestellt durch vier Schwerter und Schilde, und welches Herz wollte dann so hart sein, den Platz nicht für ein Schlachtfeld zu halten?" Ganz in dem ähnlichen Tone spottet Shakespeare selbst noch in dem Prologe zu Heinrich V. des unwürdigen Gerüstes, auf das der Dichter den großen Gegenstand zu bringen wagt, der Hahnengrube, die die weiten Felder von Frankreich darstellen soll, der kleinen Zahl von Statisten und Mitteln, da man mit vier bis fünf elenden und schartigen Klingen, schlecht geordnet, in lächerlicher Balgerei den Namen Agincourt entstellen werde!

Man würde einen Fehlschluß gegen Natur und Erfahrung machen, wenn man aus dieser Aermlichkeit des Außenwerkes auch auf eine rohe Schauspielkunst schließen wollte. Wir haben in Deutschland an einerlei Ort das Theater aus der Scheune in ein Haus zum Nothbehelf und dann in ein prachtvolles Gebäude emporsteigen sehen,

während der geistige Genuß, Interesse und Geschmack vielleicht gerade im umgekehrten Verhältnisse immer im Abnehmen war. In dem an die Kunst gewöhnten und bald durch sie verwöhnten Geschlechte muß die Phantasie bald alle die Reizmittel haben, die in prächtiger Decoration und Staffage gelegen sind; der einfache noch frische Sinn einer Gesellschaft, welcher die kleinsten gebotenen Genüsse neu und übermächtig sind, bedarf dieser künstlichen Steigerungen und Stacheln nicht. In ihm regt sich die Einbildungskraft auch auf den kleinsten Anstoß hin. Darum darf Shakespeare in eben jenem Prologe zu Heinrich V. so zuversichtlich darauf rechnen, „auf die einbildsamen Kräfte" seiner Zuhörer zu wirken; darf ihnen zumuthen, die Unvollkommenheit der Bühne mit ihren Vorstellungen zu ergänzen, Einen Mann in tausend zu zertheilen, und in ihrer Einbildung die Heeresmacht zu schaffen, die die Bühne nicht liefern kann. Je weniger für die Sinne Zerstreuendes geboten war, desto mehr heftete sich die ganze Achtsamkeit der Zuschauer auf die geistigen Leistungen der Spieler, desto mehr waren diese auf das Wesen ihrer Kunst gewiesen. Man bedenke wie viele Ablenkung durch falschen Sinnenkitzel den Spielern und Zuschauern erspart, wie sehr die Sammlung auf das Wesen der Sache erleichtert war nur durch den Einen Umstand, daß keine Frauen spielten. Die Sitte der Zeit hielt streng auf diesen Punkt; als 1629 französische Schauspieler in London erschienen, unter denen Frauen mitspielten, wurden sie ausgezischt. Die Schauspieldichtung ward durch diese Sitte weiterhin verführt, nur um so freier und frecher zu werden, für die Schauspielkunst bot sie die greiflichsten Vortheile. Wie viele Ränke hinter den Coulissen, wie vieles, was den sittlichen Charakter des Schauspielers gefährdet, fiel mit dieser Einen Gewohnheit hinweg, die zugleich in weit tiefgreifenderen Folgen die feinste Ausbildung der Spielkunst förderte! Es mußten die Frauen von Knaben gespielt werden; dieß machte die Knabentheater zu einer Nothwendigkeit; sie aber wurden eine Schule der Schauspieler, wie wir sie in neuerer Zeit gar nicht

beſitzen. Und welcher Schauſpieler! Aus dieſen Schulen gingen die Field und Underwood hervor, die ſchon als Knaben berühmt waren; und wie mußten doch auch die Knaben ſchon gebildet ſein, die eine Cordelia, eine Imogen auch ſelbſt nur für rohere Gemüther erträglich ſpielen ſollten! Und waren das rohe Gemüther die damals ſich für die Bühne intereſſirten? ein Franz Bacon, der ſelber in Gray's Inn einmal in ſeiner Jugend zu einer Darſtellung mitwirkte? und jene Raleigh, jene Pembroke, jene Southampton, die regelmäßig, wenn ſie in der Stadt waren, die Bühnen beſuchten? Wir wollen nicht zu viel Werth darauf legen, daß der Hof die Spieler der Blackfriarsgeſellſchaft vor Allen hervorzog, daß König Jakob wie Eliſabeth Shakeſpeare's Stücke nach dem Zeugniſſe Jonſon's ganz beſonders liebten; immerhin wird der Hof die gebildetſte Stätte geweſen ſein, wo ein Dichter wie Shakeſpeare ſeine Werke auszuſtellen wünſchen mochte! Was ſetzt es doch für geiſtige Empfängniß und Beweglichkeit voraus, wenn die Königin, gewöhnt an die gröbſten und handgreiflichſten Schmeicheleien der Lilly und Peele, doch auch jene feinſte im Sommernachtstraum, voll zauberhafter Poeſie und Anſpielung, zu würdigen verſtand? Aber auch außer dem Hof hatte Shakeſpeare's Bühne die edelſte Geſellſchaft um ſich geſammelt. Auch von den öffentlichen Zuhörern, die in den Logen von Blackfriars ſaßen, durfte der Prolog zu Heinrich VIII. ſagen, ſie ſeien als das erſte und erwünſchteſte Publicum der Stadt bekannt. Der Dichter, der für dieſes Theater wirkte, hatte dieß Publicum gebildet; wie hätte er ſonſt eine ſo lange Zeit ſo beharrlich ſeine tiefſinnigen Werke geſchaffen, um ſie an die Rohheit zu vergeuden? Aber er bildete auch ſeine Schauſpieler. Schauſpielkunſt und Schauſpieldichtung ſind hier in der ſeltenſten Wechſelwirkung geweſen; nie hätte Burbadge an den Stücken Marlowe's und Ben Jonſon's werden können was er an Shakeſpeare's geworden iſt; und weder hätte dieſer den tiefen Zug ſeiner Dramen beibehalten, noch den Gedanken ſeiner Werke oft ſo kunſtvoll verſchleiern, noch ſeine wunderbarſten Charaktere oft wie

absichtlich zu räthselhaften Aufgaben bilden können, wenn er nicht die Männer zur Seite gehabt hätte, die ihm in die Tiefe folgten in die er hinabstieg, die seine Schleier zu heben und seine Räthsel zu lösen verstanden.

Sich eine Vorstellung von dem Spiel der älteren Schauspieler zu machen, als sie an überladener Declamation litten, ihre tragische Kunst im besten Falle an Marlowe's gewaltsamem Bombast übten und ihre komischen Wirkungen in niedriger Possenreißerei suchten, darf man sich nur der Schilderungen in Shakespeare's eigenen Stücken erinnern. Noch aus den alten Mirakelspielen her erwähnt er im Hamlet die Rollen des Sarazenengottes Termagant und des Tyrannen Herodes, in denen sich die Spieler überboten an tragischer Wuth. Und seine Anspielungen auf die Figur des Lasters aus den Moralitäten bestätigen, daß diese Rolle mit der gewöhnlichsten Possenreißerei ausgestattet und gespielt ward. Was das tragische Spiel angeht, so schildert er in Troilus und Cressida malerisch und sprechend die mitleidswerthe Uebertreibung des daher stolzirenden Helden, „dessen Witz in seinen Kniekehlen" liegt; der es herrlich findet, das hölzerne Zwiegespräch und Echo zu hören zwischen seinen gespreizten Schritten und dem Bretterboden; der „wenn er spricht in rohe Töne ausbricht, die von der Zunge des brüllenden Typhon ausgestoßen noch Bombast scheinen würden!" Das sind dieselben robusten haarbuschigen Bursche, von denen Hamlet spricht, die „den Termagant überboten und den Herodes überherodisirten", die sich darin gefielen eine Leidenschaft in wahre Fetzen zu zerreißen, nur um die Ohren der Gründlinge (im Grund des Theaters, im Parterre, der Gesellschaft unsrer obersten Gallerie) durch Brüllen zu erschüttern; dieselben, die schreitend und schreiend, in Ton und Gang weder Christen noch Heiden glichen. Das gefiel; „es ward gepriesen und das höchlich" von dem Publicum, das sich an Titus Andronicus und an den grausamen Tragödien der Marlowe, Kyd und Chettle erbaute; aber unsern Dichter und seinen feinfühlenden Hamlet verdroß es in der

Seele und Er wollte diese unfähigen Lärmmacher gerne gepeitscht sehen, die die Natur so abscheulich nachahmten. Was das komische Spiel angeht, so ist die Eine Figur des Tarlton, und was wir von seiner Persönlichkeit und seinem Spiele wissen, hinreichend den Standpunkt der älteren Zeit zu bezeichnen. Ihn konnte Shakespeare noch gesehen haben; er starb 1588. In den untersten Ständen geboren, nach den Einen ursprünglich ein Schweinehüter, nach den Andern ein Wasserträger, kam er durch seinen wunderbaren Humor wohl an den Hof und auf die Bühne zu gleicher Zeit. Liest man die Streiche und Scherze, die von ihm erzählt werden, so findet man ein Gegenstück zu unseren Eulenspiegel und Claus Narr. Ein populärerer Mann ist seiner Zeit wohl kaum in England gewesen; mit dem mythischen Vertreter des Volkshumors, dem Robin Goodfellow, von dem die englischen Mährchen dieselben Streiche erzählen wie unsre Volksbücher von Eulenspiegel, brachte man ihn in eine Art Verbindung, nannte ihn seinen Gesellen und schrieb nach seinem Tode ein Gespräch zwischen Robin und Tarlton's Geist. Er war Volksnarr, Hofnarr und Narr auf der Bühne zugleich. Im Leben, auf den Rundreisen seiner Truppe, unter der niederen Gesellschaft, übte er Schelmenstreiche und Witze aus dem Drang seiner Natur; am Hofe, als Kammerbedienter der Elisabeth, „sagte er der Königin mehr Wahrheiten als die meisten ihrer Kapläne und heilte ihre Melancholie besser als alle ihre Aerzte". Auf der Bühne war er kein anderer als der er im Leben war. Klein, häßlich, etwas schielend, mit platter Nase, erheiterte er das Publicum, wenn er auch nichts sprach, wenn er nur den Kopf auf die Bühne streckte; mit denselben Worten, die in eines Andern Munde gleichgültig ließen, machte er den Schwermüthigsten lachen. Mit diesem Beifalle trieb er aber auch einen Misbrauch, der mit einer ächten Kunst nicht bestehen konnte. Er und die Narren seiner Zeit betrachteten das Stück, in dem sie spielten, nicht anders als den Hof und die Straßen, wo sie ihre Rolle fortsetzten, die immer die gleiche war. Sie blieben nicht blos

in gewissen Scenen, sondern während des ganzen Stückes auf der Bühne, improvisirten ihre Scherze nach Gelegenheit, unterhielten sich, stritten sich, neckten sich mit dem Publicum und das Publicum mit ihnen, und in diesen Neibereien war Tarlton Meister. Nach seinem Tode ward William Kempe, der sein Schüler war, auch der Erbe seines Ruhmes und seiner Unarten; er spielte in Shakespeare's Gesellschaft, trennte sich aber zweimal von ihr, und das Einemal gerade um die Zeit, als Hamlet geschrieben ward. Sehr möglich daß Shakespeare eben ihm die berühmte Stelle nachrief, die geradezu ein Verdammungsurtheil dieser Spielart ist. „Laßt die, die eure Narren spielen, sagt sie, nicht mehr sprechen als für sie niedergeschrieben ist; denn es gibt deren, die selbst lachen wollen, um eine Anzahl dürftiger Zuschauer auch lachen zu machen, obgleich in der Zeit irgend ein nothwendiger Punkt in dem Stücke zu beachten war; das ist klüglich und zeigt einen höchst erbärmlichen Ehrgeiz in dem Narren der so thut". Es ist gewiß, daß seit Shakespeare's Auftreten dieser geistreiche Kunstverderb aufgegeben ward. In einem Lustspiele von 1640 blickt Brome auf die Zeit Tarlton's und Kempe's, wo die Narren ihren Witz vergeudeten, während die Dichter den ihren zu besserem Gebrauche gespart hätten, als auf eine längst abgelegte zurück, in der die Bühne von Barbarei noch nicht frei gewesen sei.

Von diesen Uebertreibungen in Scherz und Ernst rief Shakespeare die Spieler zur Wahrheit und zur Einfalt der Natur zurück. Der Spieler, der sich durch Blödigkeit aus seiner Rolle bringen läßt, der Andere, der durch Aufgeblasenheit seine Rolle überbietet, galten ihm für gleich unfähig. Den Schauspieler *über* die Wirklichkeit emporzuheben, so weit die Kunst diese Steigerung verlangt, muß allemal dem Dichter überlassen bleiben; besitzt dieser die ideelle Ader, in seinem Gedichte die Niederung der gemeinen Wahrheit und Wirklichkeit zu überwinden, dann hat der Schauspieler alle seine Kräfte daran zu setzen, seiner gehobenen und von der Kunst geadelten Rede die ganze schlichte Wahrheit und Treue der Natur hinzu zu geben.

Dieß ist der Sinn jener unsterblichen Worte, die Hamlet als die positive Regel dem, was er verworfen hatte, gegenüberstellte, Worte, die auf der inneren Seite jedes Bühnenvorhanges in Gold gewirkt geschrieben stehen sollten. In unseren Tagen sind die Schauspieler kaum mehr zu finden, die nur diese Worte nach ihrem Sinne vorzutragen verständen; und doch wird nur der, der ihnen in seiner ganzen Kunst nachzukommen wüßte, auf dem sicheren Wege sein, ein großer Künstler zu werden. „Sprecht die Rede, so lauten die Worte, leicht von der Zunge weg; denn wenn ihr den Mund so voll nehmet, wie viele eurer Schauspieler thun, so möchte ich meine Verse eben so gern von Ausrufern sprechen hören. Sägt auch nicht zuviel mit den Händen in der Luft, sondern behandelt Alles gelinde. Denn mitten in dem Strome, Sturme, und wenn ich sagen mag Wirbelwinde der Leidenschaft müßt ihr euch eine Mäßigung aneignen, die ihr Geschmeidigkeit gibt. Doch seid auch nicht allzu zahm, sondern laßt euch von eurem eigenen Gefühle leiten; paßt die Handlung dem Worte und das Wort der Handlung an, vor Allem darauf bedacht, die Bescheidenheit der Natur nicht zu überschreiten. Denn Alles so Uebertriebene ist gegen die Absicht des Schauspiels, dessen Endzweck, früher und jetzt, war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten; der Tugend ihren eigenen Zug, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit seine Gestalt und sein Abbild zu zeigen. Wird dieß nun übertrieben oder zu schwach dargestellt, so kann es zwar den Ungebildeten zum Lachen reizen, aber den Einsichtigen kann es nur verdrießen; und der Tadel dieses Einen muß in Eurer Schätzung ein ganzes Schauspielhaus voll von Anderen überwiegen". Gewiß, nichts ist vernichtender, als wenn diese Sätze als Maaßstab an das, was man jetzt Schauspielkunst nennt, angelegt werden; aber nichts auch größer, als wenn sie an diese Kunst in irgend einem Falle angelegt werden können, ohne zu vernichten.

Diese goldenen Regeln sind in Shakespeare's Zeit und Umgebung nicht bloße Lehre geblieben. Richard Burbadge war in der

Schauſpielkunſt der Zwillingsgenius, dem Shakeſpeare's Dichtung nichts zu ſteiles und ſchwieriges bieten konnte. Wahrſcheinlich drei Jahre ſpäter als unſer Dichter geboren, iſt Burbadge drei Jahre nach ihm geſtorben. Dieß war gleichzeitig, als Jakob's Gattin, Königin Anna ſtarb; ſein Tod ward zum Misfallen der höfiſchen Leute weit mehr betrauert als der ihre. „Er iſt dahin, klagt eine Elegie auf ſeinen Tod, und mit ihm welch eine Welt iſt dahin! Nehmt ihn für Alles in Allem, er war ein Mann, unerreicht und unerreichbar für alle Zeit. Welch eine weite Welt in dieſem kleinen Körper! Er ſelbſt eine Welt — der Erdball (der Globe, der Schauplatz ſeiner Ehren) die paſſendſte Stelle für ihn!“ Sein Spiel muß die Praxis von Hamlet's Theorie, die Darſtellung von Shakeſpeare's Dichtung geweſen ſein. So wie an ſeiner Kunſt ſich die Dichtung Shakeſpeare's höher emporſchwang. „Er machte Dichter“, iſt das ſtolze Wort der angeführten Elegie; „denn daß ſie einen Burbadge hatten, ihren Vers zu ſprechen, das füllte ihren Geiſt mit göttlicherer Entzückung“. In Proſa und Poeſie ſprechen die Zeitgenoſſen mit Begeiſterung von ſeiner anmuthvollen Erſcheinung auf der Bühne, die, obgleich er nur klein von Statur war, „Schönheit dem Auge und Muſik dem Ohre“ war. Nie ging er ohne Beifall von der Bühne hinweg; er allein gab einem Stücke Seele und Leben, das in der Schrift des Dichters todt war; ſo lange er anweſend war, feſſelte er Blicke und Gehör mit magiſcher Gewalt in ſo ſchweigende Ketten, daß Niemand Macht hatte zu ſprechen und hinwegzuſehen. In Stimme und Mienen beſaß er Alles, was entzückend iſt; ſo reizend, ſagt die Elegie, ſtand ihm ſeine Rede, ſo ſtimmte ſein Gang zu ſeiner Rede, ſo zierte ſeine ganze Erſcheinung beides, daß nie ein Wort fiel ohne die richtigſte Wägung, als ein überflüſſiger Ballaſt. Sein ganzes Spiel und Erſcheinen änderte er, ein wunderbarer Proteus, mit Leichtigkeit von dem alten Lear zu dem jugendlichen Perikles; jeden Gedanken und jede Empfindung las man durchdringend deutlich auf ſeinem Geſichte. In ſeinem Mienenſpiele förderte ihn die

Kunst des Portraittirens, die er, wenn man den Lobgedichten auf ihn trauen darf, mit gleichem Geschicke übte wie seine Schauspielkunst. Dieser Eine Zug, den wir aus seiner Bildungsgeschichte wissen, deutet an, daß auch ihm so wenig wie Shakespeare Alles mühelos zufiel, daß beide vielmehr zu ihren ungemeinen Naturanlagen ungemeinen Fleiß und Studien hinzuthaten, um mit dem eigenen Vermögen nicht hinter den überkommenen Gaben zurückzubleiben. In Shakespeare's Stücken spielte er jede schwierigste Rolle; nur in eigentlich komischen Rollen trat er nicht auf. Man weiß aus ausdrücklichen Zeugnissen, daß er Hamlet, Richard III., Shylock, den Prinzen und König Heinrich V., Romeo, Brutus, Othello, Lear, Macbeth, Perikles und Coriolan gab. Wenn gleich es nach den Andeutungen im Hamlet damals wie heute gewisse Rollenformen gab, wie den König, den Helden, den Liebhaber, den Bösewicht, so sieht man, für Burbadge gab es diese nicht. Sein Spiel in diesen verschiedensten Rollen wird immer gleich groß gewesen sein: die ungemeinsten Schwierigkeiten schien er zu suchen und sein Shakespeare sie ihm zu bieten. Sehr möglich, daß Shakespeare den Perikles nur bearbeitete, um seinem Freunde Gelegenheit zu geben, in wenigen Stunden ein viel erschüttertes Leben in allen Altersstufen vor dem Zuschauer vorübergehen zu lassen. Wenn man aus den Winken der erwähnten Elegie auf Burbadge's Tod, in der seine Hauptrollen hier und da mit einigen charakterisirenden Merkmalen bezeichnet sind, so viel folgern darf, so wagte er in Hamlet, was kein Spieler nach ihm wieder gewagt hat und wagen wird: er gab den Helden nach der Vorschrift des Dichters in jener weichen, fetten Körperfülle, die Ruhe und Unbeweglichkeit so gern erzeugt und in der höchsten Leidenschaft mit jenem „knappen Athem", der so organisirten Menschen eigen ist. Eine Hauptrolle, in der er mehr als in Allen das Herz rührte, war, der Elegie zufolge, der „bekümmerte" Mohr. Das Eine Beiwort scheint zu sagen, daß er in die Grundtiefe des Shakespeare'schen Charakters hinabdrang und in seinem Spiele das Hauptgewicht auf

jenen Gram der Enttäuschung legte, der der „Wiederkehr des Chaos", der ausgebrochenen Wuth der Eifersucht vorausgeht: auf die Stelle, wo der Charakter Othello's wahrhaft entwickelt werden muß, wenn er nicht als ein willenloser und seiner selbst unmächtiger Barbar und das Stück als eine rohe Grausamkeit erscheinen soll. Die Tiefe der Einsicht und die Tiefe des Gefühls wären in dieser Auffassung, wenn wir in das Eine Wort nicht zuviel hineinlegen, gleichmäßig zu bewundern. Der Gipfel seines Spiels muß aber sein Richard III. gewesen sein. Der Dichter hat hier Alles zusammengethan, was einem Schauspieler die unüberwindlichsten Schwierigkeiten zu bereiten scheint. Ein unansehnliches, häßliches Geschöpf, das zugleich als ein Held an Tapferkeit handelt und als ein Verführer der Schönheit bezaubert; der Leitton durch diese nicht zusammenstimmenden Züge eine meisterhafte Heuchelkunst, die dem Schauspieler auferlegte, den Schauspieler im Leben auf der Bühne darzustellen, — eine solche Aufgabe überragt Alles, was dieser Kunst jemals zur Bemeisterung geboten werden konnte. Die Anekdote von der durch Burbadge's Spiel im Richard bezauberten Londonerin, die wir früher erzählten, mag wahr sein oder erfunden, so beweist sie, daß er die liebenswürdige Seite des glatten Heuchlers vortrefflich dargestellt haben muß; für den Nachdruck, mit dem er die kraftvolle Seite des Charakters hervorhob, spricht eine andere, beglaubigtere Anekdote, die es beweist, wie er mit dieser Seite auf die derberen Naturkinder einen unverlöschlichen Eindruck gemacht hatte. Von einem Bischof Corbet existirt die poetische Beschreibung einer Reise, die der Verfasser in England machte. Er berichtet darin, Jahre nach Burbadge's Tod, wie er nach Bosworth kam. Dort erzählt ihm sein Wirth die Schlacht bei Bosworth, wo Richard III. blieb, als ob er dabei gewesen sei oder alle Historiker geprüft hätte; der Bischof merkt durch, daß er blos in London Shakespeare's Stück gesehen hatte; und das bestätigt sich, als er sich an der lebhaftesten Stelle vergaß und die Kunst und die Geschichte vermischte: „Ein Königreich für ein

Pferd, rief Richard", so wollte er sagen, und sagte Burbadge statt Richard.

Richard's Nebenbuhler war Eduard Alleyn; obgleich er nicht zu Shakespeare's Truppe gehörte, ist es billig ihn zu erwähnen. Collier hat in den Schriften der Shakespearegesellschaft seine Memoiren geschrieben. Er spielte vielleicht schon seit 1580 und war um 1592 bereits in großem Rufe. Er war am liebsten in erhabenen Rollen gesehen, muß aber auch in komischen Partien aufgetreten sein, weil von ihm gerühmt wird, daß er die Tarlton und Kempe überboten habe. Er spielte die Helden in Greene's und Marlowe's Stücken, den Roland, den Barabas, den Faust und Tamerlan, und das Publicum schien sich über den Vorzug seines Spiels und Richard's zu streiten. Ob er in Shakespeare'schen Stücken je gespielt hat, wird zweifelhaft gemacht; er gab Lear, Heinrich VIII., Perikles, Romeo, Othello; man vermuthet aber, daß die Stücke durch Bearbeitung auf der fremden Bühne eingebürgert werden mußten. Da die Gesellschaften Burbadge-Shakespeare's und Alleyn's während des Baues des Globe 1594—96 in Newington-Butts nebeneinander spielten, so ist es immerhin möglich, daß eine Uebereinkunft getroffen war, die Alleyn den Gebrauch der Shakespeare'schen Stücke gestattete. Daß Alleyn in der That Burbadge erreicht habe, möchte man bezweifeln. Seine Neigung ist so wenig wie Shakespeare's diesem Stande und dieser Kunst treu geblieben; er verließ die Bühne vorübergehend schon 1597, und 1606 für immer. Man kann bemerken, daß er seitdem außer seinen Geldgeschäften nichts mehr mit Bühne und Schauspielern zu thun hatte. Er hatte große Besitzthümer, gewiß nicht blos durch seine schauspielerischen Vortheile, erworben: er besaß zuletzt die Gutsherrschaften Dulwich und Lewisham, war einziger Besitzer der Fortuna und Haupteigenthümer an dem Blackfriarstheater; außerdem besaß er Ländereien in Yorkshire und Besitzthümer in Bishopsgate und im Kirchspiel Lambeth. Häuslich, sparsam mildthätig, ein freundlich edler Mann war er immer gewesen; da er

keine Familie hatte, so entschloß er sich, sein Vermögen auf die Stiftung des Dulwich Collegiums anzulegen, eines Hospitals zur Verpflegung alter und Erziehung junger Armen. Die Gründung dieser großen Anstalt ward 1619, sieben Jahre vor Alleyn's Tode gefeiert; der Schauspieler beschämte die übelen Nachredner dieses Standes, und es ist ein sonderbarer Zufall, daß derselbe Geistliche Stephan Gosson, der lange vorher so heftig gegen Spiel und Spieler geeifert hatte, ein nächster Zuschauer bei dieser wohlthätigen Stiftung war.

In solche Umgebung kam Shakespeare, als er, nach London übersiedelte, und zu jener Gesellschaft Burbadge's, wo er seine Landsleute fand, hinzutrat. Er selber bestieg als Schauspieler die Bühne. In jener Zeit, als man Dramen um des Lesens willen nicht schrieb, als die Trennung der Schauspielkunst und Dichtung noch nicht Statt hatte, war es nicht ungewöhnlich, daß die dramatischen Poeten zugleich Schauspieler waren; Greene, Marlowe, Peele, Ben Jonson, Heywood, Webster, Field u. A. vereinigten beide Künste. Was Shakespeare in dieser Kunst geleistet habe, darüber scheinen sich die Aeußerungen der Zeitgenossen und die Ueberlieferungen bei den Lebensbeschreibern zu widersprechen. Chettle nennt ihn in seiner Kunst vortrefflich; Aubrey sagt, er habe außerordentlich gut gespielt, Rowe dagegen, er sei ein mittelmäßiger Spieler gewesen. Vielleicht streiten diese Angaben weniger miteinander, als es scheint. Collier's Vermuthung, es habe Shakespeare nur kleine Rollen gespielt, um im Schreiben weniger gestört zu sein, hat etwas sehr Natürliches und Wahrscheinliches. Wir wissen, daß er den Geist von Hamlet's Vater spielte, und diese Rolle, heißt es, sei der Gipfel seines Spieles gewesen; und einer seiner Brüder, Gilbert wahrscheinlich, erinnerte sich in hohem Alter, ihn in der Rolle des Adam in Wie es euch gefällt gesehen zu haben. Dieß sind untergeordnete, aber bedeutende Rollen; ganz recht sagte Thomas Campbell, daß der Geist im Hamlet einen guten, ja großen Spieler verlange. Es war aber damals eine gewöhnliche Sitte, die abermals für die größere Ausbildung der

ſceniſchen Kunſt ſpricht, daß Spieler von Rang mehrere Rollen, neben der Hauptrolle noch ganz niedere Partien ſpielten: dieß gab dem Ganzen Harmonie, erhielt die Gleichmäßigkeit des Genuſſes und des künſtleriſchen Eindrucks und befähigte die Dichter, auch dieſen untergeordneten Figuren volles Leben und Ausprägung zu geben. Wenn alſo Shakeſpeare, um ſeinem dichteriſchen Berufe obzuliegen, nur kleinere Rollen ſpielte, ſo ſpricht dieß noch nicht gegen ſeine ſchauſpieleriſche Befähigung; wenn er mehrere Rollen der genannten Art ſpielte, ſo ſpricht es vielmehr dafür. Allerdings aber hinderte eben dieſer Umſtand, daß er in dieſem Kunſtzweige jemals außerordentlich ſich hätte ausbilden oder hervortreten können. Zudem lag die Vergleichung einmal mit Burbadge zu nahe, und dann die Vergleichung des Schauſpielers Shakeſpeare mit dem Dichter, bei der jener jedenfalls zu kurz kommen mußte. Was ihn aber innerlichſt hinderte, als Schauſpieler ſo groß zu werden, wie als Dichter, das war ſeine ſittliche Zerfallenheit mit dieſem Stande. Sie hätte ihn von der Erreichung der höchſten Stufe dieſer Kunſt immer zurückgehalten, wenn ſie ihn auch nicht bewogen hätte, die Bühne frühzeitig zu verlaſſen. Auf dieſe Vorgänge aber kommen wir ſpäter ausführlich zurück.

Shakeſpeare's erſte dramatiſche Verſuche.

Wir haben die Zuſtände der Bühne, auf die Shakeſpeare bei ſeiner Ueberſiedelung nach London trat, wir haben die Beſchaffenheit der Schauſpieldichtung anzudeuten geſucht, zu deren Pflege und Ausbildung er dort den Marlowe und Greene, den Lodge und Chettle zur Seite trat. In der kurzen erſten Periode ſeiner dramatiſchen Dichtung ſehen wir ihn mehr oder weniger in den Eigenheiten dieſer Dichter befangen, wir beobachten aber zugleich, wie ſchnell er ſich aus der Härte und Rohheit ihrer Producte loszuringen ſucht; zuerſt ein abhängiger Schüler, erſcheint er bald als ein werdender Meiſter. Dieß Verhältniß drückt ſich vollſtändig darin aus, daß ſeine erſten Stücke nur Bearbeitungen älterer Dramen waren, die wir zum Theile zur Vergleichung beſitzen, daß ſich der Bearbeiter aber ſchnell über ſeine Vorbilder erhob und ſchon nach wenigen Jahren wie ein Rieſe über ſie hervorragte. Perikles und Titus ſind, das eine aus inneren Gründen, das andere nach einer überkommenen Notiz, ſolche Stücke von einer anderen Hand, die Shakeſpeare nur überarbeitete. Der erſte Theil von Heinrich VI. verräth wenigſtens drei Hände, die daran Antheil haben. Von den zwei letzten Theilen iſt das Original erhalten, dem Shakeſpeare Schritt um Schritt mit der Feile folgte. Zu der Komödie der Irrungen lag dem Dichter wahrſcheinlich ſchon eine engliſche Behandlung der Plautiniſchen Menächmen vor; die

Bezähmung einer Widerspänstigen ist nach einem roheren Stücke bearbeitet. Diese Schauspiele halten wir übereinstimmend mit den meisten englischen Kritikern für die ersten dramatischen Versuche unseres Dichters und überblicken sie hier in Einer Folge. Wir belauschen den schaffenden Geist des jungen Dichters in der Werkstätte, wo er noch selber gebildet ward.

Titus Andronicus und Perikles.

Es ist unbestritten, daß Titus Andronicus, wenn überhaupt ein Werk von Shakespeare, eine seiner ersten Arbeiten ist. Ben Jonson (in der Induction zu Bartholomew fair) sagte im Jahre 1614, es werde der Andronicus (womit doch wohl unzweifelhaft dieses Stück gemeint ist) seit 25—30 Jahren gegeben; es würde daher auf alle Fälle aus den ersten Jahren von Shakespeare's Anwesenheit in London sein. Es gibt aber unter den Lesern, die Shakespeare lieb gewonnen haben, wohl wenige, die nicht bewiesen zu sehen wünschten, daß dieses Stück nicht von dem Dichter herrühre. Diesem Wunsche entspricht die Aeußerung eines Ravenscroft, der 1687 dieses Trauerspiel umarbeitete, und der von einem alten Bühnenkenner gehört haben wollte, das Stück sei von einem anderen Verfasser und Shakespeare habe „nur einem oder zwei Hauptcharakteren einige Meisterstriche zugefügt". Unter den Meistern der englischen Kritik sind die gewichtigsten Stimmen getheilt. Collier und Knight schreiben es ohne alles Bedenken Shakespeare zu und der erstere findet sogar, in Uebereinstimmung mit seinen Urtheilen über Marlowe, daß dem Stücke in Beurtheilung seines poetischen Werthes Unrecht geschehen sei. Nathan Drake, Coleridge (etwa mit Ausnahme einiger Stellen), Ingleby schieben es als unächt bei Seite; und Al. Dyce meinte, die Yorkshire Tragödie habe mehr Anspruch, in die Reihe der Shakespeare'schen Stücke aufgenommen zu werden als Titus.

Was man gern wünscht das glaubt man gern. In diesem Falle

aber stehen gewichtige Gründe, die für Shakespeare's Autorschaft zeugen, dem Wunsche und dem leichtfertigen Glauben entgegen. Das ausdrückliche Zeugniß eines kundigen Zeitgenossen, Meres, der im Jahre 1598 eine Reihe Shakespeare'scher Stücke nennt, führt Titus unter diesen ausdrücklich an. Die Freunde Shakespeare's selbst haben es in die Ausgabe seiner Werke aufgenommen. Beides steht mit der Ueberlieferung des Ravenscroft allerdings nicht im Widerspruch, hindert aber in jedem Fall, das Stück geradezu als untergeschoben auszuscheiden.

Wie sich diese Zeugnisse einander entgegenstehen, so führt auch die innere Beschaffenheit des Stücks und die Gründe, die man daher leitet, mehr zu Zweifeln als zur Gewißheit. Es ist wahr, Titus Andronicus gehört in Materie wie im Stil vollkommen der älteren Schule an, die von Shakespeare beseitigt ward. Aus seinen Werken kommend fühlt man sich hier fremd und abgestoßen; liest man das Stück aber in Einer Reihe mit Kyd's und Marlowe's Werken, so ist man auf einerlei Boden. Wer von Shakespeare's schauerlichsten Tragödien erschüttert hereintritt in die gehäuften Gräuel dieses Trauerspiels, der empfindet ohne Mühe, welch ein Unterschied ist zwischen jener feinsinnigen Kunst, die das Unheil das sie schildert in seiner ganzen Entsetzlichkeit mitfühlt und rasch darüber hinwegführt, die auch kein Unheil über die Menschen hereinbrechen läßt das sie nicht in eigner Schuld und Natur tragen, und der Rohheit hier, die sich stumpfsinnig an der leidenden Unschuld, an der zur Schau getragenen Qual, an ausgeschnittenen Zungen und abgehauenen Händen in behaglicher Breite der Schilderung freut. Wer den bösartigsten aller Charaktere, die Shakespeare geschildert hat; mit diesem Aaron vergleicht, der den Tag verflucht an dem er nichts übles gethan, der wird durchfühlen, daß dort immer ein Rest von Menschheit erhalten bleibt, wo hier nur ein „widriges Thier" unnatürliche Worte ausspeit und unnatürliche Thaten verübt. Wenn nun der ganze Eindruck, den man aus dieser blutigen Materie und ihrer Behandlung davon

nimmt, mit fast überwältigender Ueberzeugung gegen die Shakespeare'sche Herkunft des Stückes spricht, so ist es immer gut, sich aller der Verhältnisse in der Zeit und in dem Dichter zu erinnern, die dieser Ueberzeugung ein Gegengewicht halten können. Die Feinfühligkeit, die der Dichter in seinem Alter erwarb, mußte nicht nothwendig eine Eigenschaft gleich seiner ersten Jugend sein. Wäre das Stück wie es ist aus seiner jugendlichen Feder geflossen, so ist es wahr, es müßte ein gewaltiger, ja fast gewaltsamer Umschwung in seiner sittlichen und ästhetischen Natur frühe und gleichsam mit Einem Schlage in ihm vorgegangen sein. Aber ein solcher Umschlag ist in den viel weniger kraftvollen Dichtercharakteren unserer Goethe und Schiller auch vorgegangen; er hat in einem grelleren oder feineren Grade in jedem Falle in Shakespeare Statt gehabt. Es wäre die Frage, ob in der ersten Heftigkeit der Jugend, die sich so gern in menschenfeindliche Stimmungen zwingt, der gewaltige Ausdruck des Hasses, des Rache- und Blutdurstes, der dieses Stück beherrscht, in jener Zeit, in diesem Menschen, irgend mehr bedeutet, als Schiller's Räuber, als Gerstenberg's Ugolino im achtzehnten Jahrhundert und in den milderen Geschlechtern Deutschlands bedeuteten. Indem ein Dichter von solchem Selbstgefühle wie Shakespeare seinen ersten Wettlauf wagte, lag es ihm nahe sich mit dem sieggewohntesten seiner Zeitgenossen zu messen; das war Marlowe. Ihn mit seinen eigenen Waffen zu schlagen, wäre der sicherste Weg zu einem plötzlichen Siege gewesen. Und wie sollte ein angehender Dichter gerade diesen Weg verschmähen? In jener Zeit waren Blut- und Schreckensscenen auf der großen Bühne des wirklichen Lebens nicht so selten wie heute; auf der Bühne der Kunst empfahlen sie gerade ein Stück dem Geschlechte, dem der stärkere Nervenreiz der wohlthätigere war. Es ist aus Ben Jonson's angeführtem Zeugnisse klar, daß Titus ein gerngesehenes Stück war, das sich auf der Bühne, ebenso wie Schiller's Räuber, in stetem Beifall erhielt. Dieser Billigung des Volkes ferner konnte der Dichter des Titus noch eine höhere zur Seite stellen. Wer er sein mochte,

er war eben so sehr wie der Dichter von Venus und Lucretia von den frischen Erinnerungen der klassischen Schule noch erfüllt. Lateinische Citate, Vorliebe für Ovid und Virgil, für die Fabeln von Troja und die trojanische Partei, stete Beziehungen auf alte Mythologie und Geschichte beherrschen das ganze Stück; man hat eine Anspielung auf Sophokles' Ajax, man hat Anklänge an Stellen des Seneca darin gefunden. Gewiß war die ganze tragische Sage Roms und Griechenlands dem Dichter gegenwärtig; man weiß, daß sie des gräuelvollen Stoffes voll ist. Ihn sammelte der gelehrte Poet, gleichsam um aus altanerkanntem poetischem Stoffe sein Stück und dessen Handlung zusammenzusetzen. Wie Titus seine Rache vor Tamora verstellt, spielt er die Rolle des Brutus; wie er seine Tochter ersticht, die des Virginius; das schaudervolle Schicksal der Lavinia ist die Mythe von Tereus und Progne; Titus' Rache an den Söhnen der Tamora die von Atreus und Thyest; andere Züge erinnern an Aeneas und Dido, an Lucretia, an Coriolan. Aus diesen Flecken vieler Fabeln seine Eine Fabel bildend und den Stoff vieler alter Tragödien in Eine zusammenfügend mochte der Dichter glauben, den Seneca auf's sicherste überboten zu haben.

Was von dem Stoff und Inhalt des Stückes gilt, dasselbe gilt auch von der Form. Bei Coleridge entschied schon der bloße Versbau und Stil gegen die Aechtheit desselben. Denn in diesem regelmäßigen Blancverse hat Shakespeare sonst nirgends geschrieben. So ist auch der bilderlose Vortrag, ohne den tiefsinnigen Hang zu gewählten Ausdrücken, zu ungewöhnlichen Wendungen, zu sinnigen Sprüchen Shakespeare sonst nicht eigen. Der großartige typhonische Bombast in dem Munde des Mohren und das übertriebene mimische Spiel seiner Wuth überbietet noch jenes Ueberherodisiren des Herodes, das wir den Dichter im Hamlet so verabscheuen sehen. Doch kann man auch hier sagen: einem Anfänger wie Shakespeare sei es natürlich gewesen, sich von dem falschen Geschmacke der Zeit hinreißen zu lassen, einem Talente wie ihm ein leichtes, diese fremde Schreibart

nachzubilden. Wenn wir für die Aechtheit der erzählenden Gedichte Shakespeare's kein Zeugniß hätten, so würde auch sie kaum Jemand für seine Werke gehalten haben. So gut er den Conceptenstil der Schäferpoesie, die Lyrik der Italiener, den Ton des sächsischen Volksliedes mit Meisterhand nachzuahmen wußte, eben so leicht, ja viel leichter mußte es ihm sein, den bedeutenden Stil eines Kyd und Marlowe zu treffen. Dabei muß man zugestehen, daß wenigstens stellenweise der Vortrag Shakespeare nicht ganz fremd ist. Der zweite Act hat vieles von jener ovidischen Ueppigkeit, jener Schilderei und jenen Concepten, die wir auch in Venus und Lucretia finden, an die sogar einzelne Stellen und Ausdrücke erinnern können. Dort witterte auch Coleridge die Hand von Shakespeare, der in diesen Dingen die feinste Spürung hatte.

In diesen Zweifeln für und wider, in diesen gegentheiligen Erwägungen fühlt man sich bei der Ueberlieferung jenes Ravenscroft am meisten beruhigt, daß Shakespeare im Titus nur ein älteres Stück überarbeitet habe. Das Ganze klingt auch nicht sowohl wie das Anfangswerk eines großen Talentes, sondern mehr als das Product eines mittelmäßigen Geistes, der sich in einer gewissen freudigen Sicherheit schon auf seiner Höhe fühlt. Was aber in unserer Ansicht gegen die Shakespeare'sche Autorschaft entscheidend spricht, ist die Rohheit der Charakteristik, der Mangel der gewöhnlichsten Wahrscheinlichkeit in den Handlungen und die Plumpheit ihrer Motivirung. Der Stil eines jungen Schriftstellers läßt sich verbilden, sein Geschmack geht fast nothwendig im Anfang irre; was aber tiefer liegt als all dieß Kleid und Zier der Kunst, die Beurtheilung der Menschen, die Herleitung der Beweggründe ihres Handelns, die allgemeine Anschauung menschlicher Natur, dieß liegt in seinem ursprünglichen Theile in uns angeboren, und sein auszubildender Theil pflegt sich im Schutze des Instinctes frühe zu bilden. Welches Stück von Shakespeare wir immer für sein erstes halten wollen, überall, selbst in seinen Erzählungen sind die Charaktere mit sicherer Hand gezeich-

net; die Linien mögen noch schwach und blaß sein, nirgends sind sie mit eckiger und verzerrender Hand gezogen wie hier. Und dann: Shakespeare hat für die abenteuerlichsten Handlungen, die er nach überlieferten Stoffen zu behandeln unternahm, die natürlichsten Beweggründe zu finden gewußt, und dieß schon in seinen frühesten Stücken, nirgends aber hat er so die Fabel seines Stückes auf die platteste Unwahrscheinlichkeit gegründet wie hier. Man darf sich nur der Hauptzüge des Stückes und des Helden erinnern. Titus, durch Kriegsruhm in die Lage gesetzt über den Kaiserthron von Rom zu verfügen, macht Saturnin in edelmüthiger Treue zum Imperator, will ihm gegen den Willen seiner Söhne seine bereits an Bassianus verlobte Tochter Lavinia zur Gattin geben, und tödtet sogar in seinem treuen Diensteifer einen der widerspänstigen Söhne. Zugleich schenkt er dem neuen Kaiser die gefangene Gothin Tamora, der er so eben als ein Racheopfer für seine gefallenen Söhne einen der ihrigen getödtet hatte. Der Kaiser sieht sie, verläßt die Lavinia und heiratet die Gothin; und Titus, der so den schnöden Undank dessen erfahren hat, dessen Wohlthäter und Erhöher er war, erwartet nun Dank von Tamora für ihre Erhöhung. Die Rachebrütende aber läßt durch ihre Söhne des Titus Schwiegersohn ermorden und seine Tochter Lavinia entehren und verstümmeln. Der Vater ahnt nichts von ihrer Rache; die Tochter hört über die Urheber der That reden und rathen, hört ihre Brüder beschuldigen, ihren Gatten (Bassianus) ermordet zu haben; der Zunge beraubt kann sie nicht sprechen, es ist aber auch als ob sie nicht hören könnte; man fragt sie nicht, sie weiß bei keiner falschen Vermuthung nur den Kopf zu schütteln. Erst spät wird durch Zufall der Weg gefunden, ihr einen Stab in den Mund zu geben, womit sie die Namen der Thäter in den Sand schreibt. Der stumpfsinnige Polterer, der bisher Brutus in der That und nach dem Sinne des Namens war, spielt nun den Brutus, und mit der ähnlichen plumpen Verstellung läßt sich nun die schlaue Tamora in die Schlingen der Rache locken, wie

vorher Titus selbst. Wer diese rohe psychologische Kunst vergleicht mit den feinen Zügen, mit denen gleich in des Dichters Erstling, Venus und Adonis, selbst unter der Verbildung einer geschrobenen Darstellungsart, die zwei handelnden Figuren so gefällig und naturtreu umschrieben sind, daß sie der bildende Künstler mühelos dem Poeten nachzeichnen würde, der wird es nur schwer für möglich halten, daß derselbe Dichter selbst in seinen äußersten Verirrungen zu dieser Abstumpfung jener feineren Natur gekommen wäre, die er sonst nirgends verleugnet.

Fragt man, wie es möglich war, daß Shakespeare mit dieser feineren Natur ein solches Stück auch nur zur Bearbeitung gewählt habe, so muß man nicht vergessen, daß der beginnende Dichter in seinem Geschmacke immer der Menge huldigen wird, daß die Berechnung auf ihren Beifall im Anfang mehr auf ihn einwirken wird als die Forderung des Kunstideals. Eben dieß muß auch die Wahl des Perikles erklären; selbst wenn es sich erweisen sollte, daß Shakespeare dieß Stück erst in einer reiferen Zeit sich durch Bearbeitung angeeignet hätte. Wie gerne spielt das große Genie einmal mit einem kleinen Stoffe, um den es das Publicum empfänglich versammelt sieht! So hat auch unser Goethe den Text der Zauberflöte und die komischen Charaktere sehr untergeordneter Lustspiele gelegentlich zu bearbeiten nicht verschmäht! Stücke wie Titus und Perikles waren mehr auf die Sehweite des gewöhnlichen Publicums gestellt; daß der Perikles im glücklichen Wurfe des Volkes Beifall gewann, weiß man aus ausdrücklichen Zeugnissen; auf den Titeln der Ausgaben heißt es ein vielbewundertes, in Prologen anderer Schauspiele ein glückliches Stück; der Prolog des Perikles selbst sagt, es sei dieser Gesang bei Festen und Feiertagen gesungen und Herren und Frauen zur Erholung gelesen worden. Dieser Beifall galt dem Stoffe, der aus einem griechischen Romane des 5.—6. Jahrhunderts stammt. Aus dem Pantheon von Gottfried von Viterbo ging die Geschichte (deren Held nur auf der englischen Bühne

Perikles, sonst überall Apollonius von Tyrus heißt,) in alle Welt und Sprachen aus, in Romane, Volksbücher und Gedichte. In England ist die Sage schon in's Angelsächsische übersetzt gewesen; der Dichter unseres Schauspiels konnte sie schon in zwei englischen Bearbeitungen zur Benutzung vor sich haben, in Lorenz Twine's (pattern of painfull adventures 1576) prosaischer Uebersetzung der Gesta Romanorum, und in der poetischen Erzählung der confessio amantis (vor 1393) von John Gower, einem Zeitgenossen Chaucer's: beide Quellen sind in Collier's Shakespearebibliothek abgedruckt. Die Sage vom Apollonius trat in die Reihe jener allbeliebten Romane, deren Stoffe in der Zeit vor Shakespeare so oft zu Schauspielen verarbeitet wurden. Die Vielheit der Abenteuer und Handlungen reizte das schaulustige Volk, wie auch bei uns die romantischen Schauspiele eines Kotzebue sich neben Goethe's und Schiller's Werken des großen Beifalls erfreuten. Die Liebhaberei an dem Stoffe des Perikles trug sich so aus der epischen Form auf die dramatische über, wie roh er in ihr auch bearbeitet war. In diesem Stücke ist die Kunst, eine Erzählung in eine dramatische Handlung umzubilden, eben die Kunst, deren Shakespeare in dem sichersten Tacte von früh auf Meister war, noch ganz auf der Kinderstufe. Das Epos ist nur theilweise in Scenen gesetzt; was die Darstellung nicht ausführen kann, wird durch Erzählung oder durch pantomimische Bilder ergänzt; die Prologe sind sehr bezeichnend dem alten Erzähler Gower in den Mund gelegt; er führt gleichsam das Stück auf, und führt es erzählend fort, wo die Scene stockt, wie ein Bänkelsänger sein Wachstuchbild, so deutet er die stummen Auftritte in den vierfüßigen Jamben und der alterthümelnden Sprache der alten Quellen, die in Shakespeare's Zeit anklangen wie uns die drolligen Verse des Hans Sachs. Mit gutem Humor belächelt der Prolog selber die schnellwachsende Scene, in welcher der Zuschauer den Lebenslauf des Helden von seiner Jugend bis zu seinem höchsten Alter durchfliegt; der lahme Fuß seines Reimes, muß die geflügelte Zeit

weiter tragen und den Gedankenflug der Zuhörer zu Hülfe rufen, um die langen Meilen zu kürzen und die Meere in Nußschalen zu durchsegeln. Hier ist keine Einheit der Handlung, sondern nur eine Einheit der Person; hier ist keine innere Nothwendigkeit des Geschehenden, sondern eine äußere Gewalt, der blinde Zufall gestaltet die Abenteuer des Helden. Auch eine Einheit des Gedankens, wie ihn Shakespeare immer zur Seele seiner Stücke nahm, verbindet die Theile nicht; höchstens knüpft eine moralische Tendenz den Anfang und das Ende des Stückes zusammen. Der dramatische Dichter legt dem (Prolog) Gower, in dessen Erzählung er eben diese Moral schon vorfand, am Schlusse des Stückes selbst die Hinweisung auf den grellen sittlichen Gegensatz in den Mund, zwischen der Tochter des Antiochus, die im Glücke schwimmend ohne Reiz und Versuchung in unnatürlicher Blutschande lebt, und der Tochter des Perikles, die vom Unglücke gepeitscht und in den Schlingen der Gewalt und Verführung eine Heilige bleibt und aus Sündern Heilige macht. Wie in dem Titus Andronicus der Gedanke, die Leidenschaft der Rache in ihren reinen und unreinen Beweggründen und Spielarten darzustellen, zwei- und dreifach gesättigt festgehalten ist, so ist hier der Gegensatz der Keuschheit und Unkeuschheit die sittliche Lehre, die, nach Art der Moralitäten, grell und fadenscheinig am Anfange und Ende des Stückes hervorblickt; sehr fern von jener feinen künstlerischen Verschleierung, mit der Shakespeare seine sittliche Lehre in der Handlung und Thatsache verbirgt. Wie nachdrucksvoll aber im Perikles die Moral hervorgehoben ist, alle die mittleren Scenen des Stückes haben mit diesem Gedanken gleichwohl keinen Zusammenhang, es müßte denn sein um zu erklären, wie die Heldin der zweiten Hälfte geboren ward, oder um den Helden aus seiner Jugend an einem Faden dürftiger und trockener Auftritte zu seinem Alter herüberzuführen. Fast alle englischen Kritiker sind einig, dieses Gerippe des abenteuerlichen, rohen, schlecht versificirten Stückes Shakespeare abzusprechen; man weiß, daß es ein älteres Drama dieses Namens

gab; in dieses aber hat dann Shakespeare einige Züge eingetragen die man mit besserem Rechte Meisterstriche nennen kann, als die er im Titus hinzugethan haben mag.

Wer den Perikles aufmerksam liest, findet mit Leichtigkeit, daß alle jene Scenen, wo in dem Stoffe eine natürliche Anlage ist, wo sich große Leidenschaften entwickeln, vorzugsweise die Scenen, wo Perikles und Marina spielen, in abstechender Fülle aus der Magerheit des Ganzen heraustreten. Shakespeare's Hand ist hier unverkennbar; so in der feinen Behandlung des Incests im Anfange des Stückes; in der Scene des Seesturmes (III, 1); ganz besonders im letzten Acte, wo das Wiedersehen des Perikles und seiner Tochter — eine Scene, die schon in der Erzählung Twine's eigenthümlichen Reiz hat — eine Schilderung bildet, die mit den besten Leistungen des Dichters Schritt halten kann. Der tiefsinnige Zug der Rede, die Metaphern, die inhaltvolle Kürze und natürliche Würde, alle die eigenthümlichen Züge Shakespeare'scher Rede liegen hier zu Tage. Auch diese vervollkommneten und volleren Scenen sind nur Skizzen; Umriß ist auch die Behandlung selbst der beiden Hauptcharaktere; aber es sind meisterhafte Umrisse, die mit den breiten Ausführungen der barbarischen Charaktere im Titus in einem seltsamen Gegensatze der Zartheit stehen. Es ist eine ungewöhnliche Rolle, die Marina in dem Hause des Lasters zu spielen hat; der Dichter fand diese Scenen schon in den alten Erzählungen angelegt; es galt sie in dem Charakter zu begründen. Aber wie diese Marina erscheint, den Neid waffnend mit ihren Reizen und Gaben, die Nachstellung entwaffnend; wie sie auf die Bühne tritt, Blumen streuend für ihre gestorbene Amme; wie wir sie kennen lernen als ein so süß zartes Geschöpf, das nie eine Fliege tödten konnte, Einmal aus Versehen einen Wurm zertrat, und um ihn weinte; wie sie ihr Vater schildert: „gleich einem Pallaste, in dem die gekrönte Wahrheit wohnen sollte, gleich der Geduld, die die Ausschweifung außer Wirksamkeit lächelt", so ist dieß wohl eine Natur, die fähig scheint, unter den Unreinsten lauter zu

bleiben und, wie ihre Verfolgerin ſagt, aus dem Teufel einen Puritaner zu machen. Dieſer Charakter liegt klar am Tage; der des Perikles iſt tiefer gelegt. Nathan Drake fand ihn von Hoffnung getragen, kühn, unternehmend, das Muſter der Ritterſchaft, den geſchworenen Diener des Ruhmes und der Liebe. So kann man preiſend misverſtehen. Dieſer romantiſche Dulder trägt vielmehr gerade die ſchärfſten Züge, die ihn dem vagen Charakter der Ritterſchaft entrücken. Ein Zug der geiſtigen und Gemüthstiefe, ein Zug der Melancholie gibt ihm jene reizbare Natur, die ihn wohl, wo er arglos iſt, gleichgültig gegen Gefahr läßt, ſobald er aber in das Arg der Menſchen geſpäht, mehr zaghaft als kühn, mehr aufgeregt als unternehmend macht. Die Beweggründe, die ihn beſtimmen die lebensgefährliche Werbung um Antiochus' Tochter zu wagen, hat der Dichter nicht voraus geſchildert, aber nachträglich angedeutet. Der Mann, der, als er die Schmach des Hauſes überſieht in das er gerathen iſt, ſo ſchnell und ſcharfſinnig die Gefahr erkennt die ihm droht; der die böſe Natur des ſündigen Vaters im Nu durchſchaut, als er bemerkt, daß er nicht mehr vor ſeiner eigenen Schmach erröthet und auf ihre Entdeckung ſo geſchmeidig wird; der eben ſo ſittig als klug das durchſchaute Verhältniß nicht offen, kaum vor ſich ſelbſt zu nennen wagt, und vor ſich hin in tiefſinnigen Gedanken ſeine Lage erwägt, der Mann, der Räthſel ſpricht, kann auch fähig gedacht werden, Räthſel zu löſen. Und Er, deſſen Phantaſie nachher ſeine einmal aufgeregte Furcht mit den Vorſtellungen von tauſend Gefahren ausfüllt, deſſen Gemüth die finſterſte Schwermuth ergreift, er erſcheint auch in dieſen Zügen als eine Natur von ſo vortretend geiſtigen Eigenſchaften, daß er mehr auf dieſe als auf das bloße Glück vertrauend unternehmen durfte, das gefahrdrohende Räthſel der Tochter des Antiochus zu errathen. Aufregung, Furcht und Mistrauen treiben ihn dann in die weite Welt und bewegen ihn bei ſeinem Glücke in Pentapolis, wie in der Gefahr in Antiochien; dem Unglücke ſich beugend, mehr edel und zart als keck, verbirgt er ſich ſorgſam und fürchtet in ganz anderer

Lage dieselben Schlingen wie bei Antiochus: dieß sind wohl absichtliche Zusätze des letzten Bearbeiters, denn in der Sage und in den englischen Erzählungen derselben nennt Perikles seinen Namen und Herkunft gleich anfangs. Die Gefühligkeit seines Wesens, die ihn sorglich im Augenblicke des ruhigen Handelns macht, macht ihn erregt im Unglücke und raubt ihm die Widerstandkraft im Leiden. Dieselbe heftige Bewegung, dieselbe Versenkung in Schwermuth, denselben Wechsel seines Innern, den er im ersten Acte nach seinem Abenteuer in Antiochien an sich selbst bemerkt, erleben wir daher steigend in ihm wieder nach dem vermutheten Tode seines Weibes und seines Kindes; wie damals wirft er sich wieder in die weite Welt und überläßt sich maaßlosem Grame, der Menschen und seiner selbst vergessend, bis ihn die unerkannte Tochter sich selbst wiedergibt und er zugleich mit sich selber auch Tochter und Gattin wiederfindet. Der ekstatische Uebergang von Leid zu Freude ist hier mit eben der Meisterschaft angedeutet, wie vorher die plötzlichen Abfälle aus Hoffnung und Glück in Melancholie und Trauer. Wir sagten, es ist dieß nur in Umrissen hingeworfen; aber diese Umrisse ausführend in bestimmtere Gestalt zu bringen, ist einem großen Schauspieler ein weiter Raum in dieser Rolle gegeben. Wir vermutheten daher oben, Shakespeare möchte dieses in allen anderen Theilen höchst unbedeutende Stück nur deßhalb zur Bearbeitung ausgewählt haben, um seinem Burbadge, der diese Rolle spielte, eine schwierige Aufgabe mehr zu bereiten.

Dieß würden wir für ausgemacht halten, wenn das Stück erst um das Jahr 1609, wo es mit dem Beisatze „neulich aufgeführt" zum erstenmale gedruckt erschien, von Shakespeare bearbeitet sein sollte, wie Collier annimmt. In diesem Falle würden wir hier das Stück an unrechter Stelle besprochen haben. Dryden aber, in einem Prologe den er 1675 zu der Circe von Karl Davenant schrieb, nennt es ausdrücklich Shakespeare's erstes Stück und entschuldigt damit seine Schwächen. Man muß gestehen, es ist schwer zu glauben, daß,

auch selbst in einem Zwecke wie der angegebene, Shakespeare in jener Zeit seiner höchsten Reife ein Stück wie den Perikles zum erstenmale sich sollte angeeignet haben. Vergleicht man die verfänglichen Scenen des vierten Actes mit dem ähnlichen in Maaß für Maaß, einem Stück das vor 1609 geschrieben ist, so glaubt man ungern, daß Shakespeare diese überwürzte Speise für die Million in dieser Zeit geschrieben oder auch nur aus der Hand eines Anderen stehen gelassen hätte. Wir möchten daher (wie auch Staunton thut) lieber annehmen, daß Shakespeare das Stück schon bald nach seiner Entstehung aus der Hand des ersten Dichters (um 1590) sich zu eigen gemacht. Um die Zeit, als das Stück mit Shakespeare's Namen (1609) gedruckt wurde, mag es dann vielleicht für Burbadge's Spiel neu zugerichtet und durch dasselbe zu seinem neuen Ruhme gelangt sein. Daß es damals frisches Aufsehen erregte, geht schon daraus hervor, daß aus eben dem aufgeführten Stücke und aus Twine's Erzählung Georg Wilkens 1608 eine Novelle zusammensetzte*: „die Geschichte des Perikles, wie sie neulich durch den würdigen und alten Poeten Gower aufgeführt ward". In ihr liest man die jambischen Verse und die Stellen unseres in Prosa umgesetzten Stückes vielfach heraus, aber in einer Weise, die uns schließen läßt, es sei das Stück wohl in einer vollkommneren Gestalt damals gegeben worden, als in der wir es heute lesen. Shakespeare's Feder (so leicht unterscheidbar ist sie) ist in dieser übertragenen Prosa in Ausdrücken wieder erkannt worden, die sich nicht in dem Stücke finden, die aber auf der Bühne gesprochen worden sein müssen. Als Perikles (III, 1) das im Meersturme geborene Kind empfängt, sagt er: Du wirst so rauh bewillkommt von der Welt, wie nie ein Fürstenkind. Dazu setzt die Novelle (p. 44. ed. Mommsen) die Anrede: Armes Zollgroß Natur (poor inch of nature), drei bloße Worte, aus denen ein Jeder unse-

* Aus einem Exemplare der Züricher Bibl. neu herausgegeben von Tycho Mommsen. Oldenburg 1857.

ren Dichter heraushören wird. So lesen wir denn vielleicht dieß Stück in einer Gestalt, die es weder trug, als Shakespeare die erste, noch da er die letzte Hand daran legte.

Heinrich VI.

Unsere Bemerkungen zu den beiden Stücken, die wir besprochen haben, waren wesentlich kritischer Natur, denn es kam in der That weniger darauf an ihren geringen Werth zu bestimmen, als ihre Entstehung und den Antheil den Shakespeare an ihnen hatte. Auch bei den drei Theilen der Historie von Heinrich VI. wird die Erörterung meist kritischer Art sein, vorzugsweise aber die zu dem ersten Theile, dessen Betrachtung von der der beiden letzten ganz abgetrennt werden muß. Die beiden letzten Theile von Heinrich VI. sind von Shakespeare nach einem vorhandenen Originale gearbeitet, das unseren Dichter schon frühe auf den Gedanken geleitet haben mag, nicht allein diese beiden Stücke durch seine Bearbeitung sich anzueignen, sondern auch die ganze Reihe seiner Historien nicht nur den Thatsachen nach, sondern sogar dem leitenden Gedanken nach ihnen anzuschieben. Zu dem ersten Theile dagegen besitzen wir keine Quelle; er ist seinem Inhalte nach nur sehr locker mit den letzten Theilen verbunden und diese Verbindung ist erst später in das Stück hineingetragen. Die zwei letzten Theile enthalten das Gegenstück zu Shakespeare's Richard II. und Heinrich IV.; wie diese Stücke die Erhebung des Hauses Lancaster, so stellen sie die Vergeltung des Hauses York dar; der erste Theil dagegen behandelte in einer ursprünglichen Gestalt wohl nur die französischen Kriege unter Heinrich VI. und die inneren Zwiste, die die Verluste in Frankreich veranlaßten. Der Satiriker Thomas Nash spielt 1592 (in Pierce Penniless' supplication tho the devil) auf ein Stück an, in dem der tapfere Talbot, der Schrecken der Franzosen, gleichsam vom Grabe erstanden auf der Bühne wieder triumphire. Ob nun diese Anspielung auf unser Stück

oder auf einen anderen Heinrich VI. geht, der wie wir wissen 1592 von Henslowe's Gesellschaft gespielt ward, so ist doch dieß in der That der wesentliche Gegenstand desselben; was sich auf den emporkommenden York und seine politischen Plane bezieht, ist ohne Zweifel von Shakespeare erst zugesetzt, um das Stück mit den beiden Folgetheilen zu verbinden. Daß Shakespeare an dem Stücke anderen Antheil habe, als eben diesen, ist mit Bestimmtheit zu verneinen; seit Malone's ausführlicher Abhandlung über die drei Theile von Heinrich VI. bis auf Dyce spricht man ihm in England diesen ersten Theil am liebsten ganz ab. Er sieht schon durch den außerordentlichen Prunk mit vielfältiger Gelehrsamkeit Shakespeare nicht gerade ähnlich; auch nicht in der Schreibart. Coleridge hieß die Rede Bedford's am Anfange des Stückes mit dem Blancverse in Shakespeare's ersten ächten Stücken vergleichen, und wenn man sie dann Shakespearisch finde, so werde er sagen, man habe Ohren, aber kein Ohr. Hat der Stoff den Dichter bewogen, sich das Stück zur Ergänzung der zwei folgenden Theile anzueignen, so ist ohne Frage sein Antheil daran ein sehr geringer. Daß er selbst, nach der damaligen Sitte, das Stück ursprünglich in Gesellschaft mit anderen Dichtern gearbeitet habe, ist uns nicht glaublich, weil ein Mann von dem Selbstgefühle Shakespeare's die ganze Unnatur dieses Gebrauches früh empfinden mußte. Wohl ist dagegen wahrscheinlich, daß das Stück, das er bearbeitete, verschiedene Hände gleichzeitig beschäftigt hatte, weil sich deren mehrere ganz deutlich unterscheiden lassen.

Kein Stück ist so gut zu brauchen, um daran zu entwickeln, wie Shakespeare, sobald er Er selbst war, seine dramatischen Arbeiten nicht schrieb. Seine historischen Stücke folgen in den geschichtlichen Thatsachen meistens der Chronik von Holinshed und halten sich streng an Reihenfolge und Ordnung, alle Mythe verschmähend. Der erste Theil von Heinrich VI. dagegen folgt einer anderen historischen Erzählung (Hall) und nimmt aus Holinshed und anderen unbekannten Quellen Einzelnes hinzu; sehr grobe historische Verstöße, Ver-

mischung der Personen, eine merkwürdige Verwirrung in der Zeitrechnung, dazu eine Reihe von ganz ungeschichtlichen Zusätzen charakterisiren die Behandlung dieser Historie, wie sie sich Shakespeare nirgends erlaubt hat. Die Geschichte der Gräfin von Auvergne, die verdreifachte Feigheit Fastolf's, die Wiedereinnahme Orleans' durch Talbot, der Ueberfall von Rouen, die Gefangennahme Margareten's durch Suffolk sind lauter Erfindungen, zum Theil aus patriotischem Eifer hervorgegangen. Dergleichen schien nicht Shakespeare's sonstige Ansicht von einer dramatischen Historie zu sein, die er überall möglichst strenge an den ächten überlieferten Stoff band. Es kann nicht unsere Absicht sein, diese geschichtlichen Irrthümer auseinanderzusetzen, da wir Shakespeare's historische Stücke nicht unter diesem Gesichtspunkte betrachten; wir dürfen einfach auf Courtenay's Commentarien über die historischen Stücke Shakespeare's (2 Bände) verweisen, wo diese Betrachtungsweise ausschließlich angelegt ist.

Nehmen wir das Stück rein aus dem dramatischen Gesichtspunkte und betrachten es als eine Bühnenarbeit, so bietet es, wie wir sagten, im Gegensatz zu Shakespeare's sonstiger Verfahrungsweise eine vortreffliche Lehre. Es ist hier keine Einheit der Handlung, ja nicht einmal wie in Perikles eine Einheit der Person. Faßt man die einzelnen Scenen scharf in's Auge, so fallen sie in der Art locker auseinander, daß man ganze Reihen davon ausscheiden kann, ohne das Stück dadurch schlechter, ja vielleicht nicht ohne es dadurch besser zu machen: ein Versuch den man selbst in Perikles nicht weit treiben könnte. Dieß darf man nur oberflächlich inne geworden sein, um zu fühlen, wie sehr die dramatischen Kunstwerke vor Shakespeare entfernt waren von jenem planmäßigen inneren Bau, der eine Zerstückelung ohne Entstellung nicht zuläßt.

Man kann in diesem ersten Theile von Heinrich VI. die Scene zwischen Talbot und der Gräfin Auvergne (II, 3.) weglassen, und das Stück verliert nur einen unwesentlichen dramatischen wie geschichtlichen Auswuchs.

Man kann die Werbung Suffolk's um die gefangene Margarete ausscheiden, und man wird finden, daß dann V, 4. mit V, 3. zu Einer Scene viel natürlicher zusammenschmilzt; die Hinrichtung der Jungfrau, die jetzt ganz nutzlos aufgeschoben wird, schließt sich dem frühern an, ohne daß man auch nur eine Zeile zu ändern brauchte. Wäre dieser Auftritt Zusatz, so müßte die damit in Zusammenhang stehende letzte Scene (V, 5.), in welcher der König Margareten zu seiner Gattin wählt, gleichfalls angeschoben sein. Man scheide auch sie aus, und man wird finden, daß das Stück alsdann mit dem Frieden Wincheſters (V, 4.) einen vollkommenen, ja mit dem Hauptinhalte weit besser stimmenden Schluß hat.

Die Scenen von Talbot's und seines Sohnes Tod (IV, 5. 6.) haben ohne Zweifel, da sie sich auf den Haupthelden beziehen, schon in dem ursprünglichen Stücke gestanden, sind aber unmöglich von demselben Verfasser, der das Stück in seinen Haupttheilen geschrieben hat. Sie sind von einer lyrisch elegischen Färbung, an sich nicht ohne poetische Schönheit, aber völlig undramatisch. Ganz im Gegensatze von Coleridge und Collier würden wir gerade in dieser sentimentalen Ader die Feder Shakespeare's am allerwenigsten vermuthen.

Man kann die Scene von Mortimer's Tod (II, 5.) und seinen politischen Unterricht an York herausheben, ohne sie zu vermissen. Die folgende erste Scene des dritten Actes schließt sich dann enge an die früheren Zwiste an. Noch mehr: man kann den Auftritt im Tempelgarten, wo der Streit zwischen der rothen und weißen Rose anhebt, und dann Alles was im Folgenden auf diese Scene, auf York und sein Thronverhältniß und seinen Streit mit den Lancasters Bezug hat, ausscheiden, und es bleibt dann erst ein einheitlicheres Stück übrig, das die französischen Kriege und daneben die heimischen Factionen behandelt, durch welche der Kampf in Frankreich entmuthigt und der große Fall der englischen Sache veranlaßt wurde.

Selbst diese Ueberwirkungen des Factionsgeistes in den Gang der französischen Kämpfe scheinen nicht alle in dem ursprünglichen

Stücke gelegen zu haben. Das Eingreifen des Streites zwischen Sommerset und York in den Gang der Kriege und seine Einwirkung auf Talbot's Tod scheint nach der ganzen Haltung der betreffenden Scenen ein Zusatz des letzten Bearbeiters. Talbot ist in Noth; die zwei Herzoge Sommerset und York werden von Lucy um Hülfe angegangen in zwei aufeinander folgenden Auftritten (IV, 3. 4.), die zwischen jene elegischen Talbotscenen in einem ganz anderen Stile eingeschoben sind; sie weigern sich aus gegenseitiger Feindschaft; dadurch sieht Lucy voraus, daß Talbot zu Grunde gehen wird und beklagt seinen Fall gleichsam als schon geschehen. Nun folgt Talbot's Todesscene; kaum ist York's Name, um eine flache Verbindung mit jenen beiden Scenen herzustellen, genannt dabei; von seinem Streite mit Sommerset nichts; über Talbot's Leichnam erscheint dann Lucy und klagt nun über seinen Tod in einem Tone, als ob er weder davon etwas gewußt noch auch nur geahnt habe!

Scheidet man alle diese Handlungen zwischen York und Sommerset, Mortimer und York, Margarete und Suffolk aus, und liest sie abgetrennt für sich, so sieht man auf eine Reihe von Scenen, die Shakespeare's Vortrag in seinen historischen Stücken eben in der Art erkennen lassen, wie man sich denken würde, daß er am Anfang seiner Laufbahn geschrieben haben möchte. Hier ist der geschickte, witzige Gang der Rede und der Keim seiner bilderreichen Sprache, hier sind schon die feinen geistreichen Erwiderungen, die gewähltere Form der Ausdrücke; hier in Mortimer's Todesscene und in der Lehre seiner tiefverstellten schweigenden Politik an York ist, wie auch Hallam urtheilt, schon ganz die Shakespeare'sche Innigkeit und Menschenkenntniß in ähnlichen pathetischen oder politischen Scenen seiner anderen Stücke; Alles nicht in jener Fülle und Meisterschaft wie später, aber wohl in der Anlage, die die spätere Ausbildung errathen läßt. Diese Stellen stechen dann entschieden ab gegen die trivialen langweiligen Kriegsscenen, und die wechselnd bombastisch und platt geschilderten Zwiste zwischen Gloster und Winchester; die Einen wie die Anderen

halten ſich ganz auf der gewöhnlichen Heerſtraße der Poeſie und haben freilich auch ſo noch des friſchen poetiſchen Stoffes, wie ihn eine jugendliche Kunſt ſpielend dahin wirft, genug, daß ſie Schillern zu ſeiner Jungfrau von Orleans einzelne ſchöne Züge, ja den Hauptgedanken ſeines Stückes zu liefern vermochten. Setzen wir für ausgemacht, Shakeſpeare habe alle jene Scenen erſt eingeſchoben, ſo kann man ſich vollſtändig erklären, warum. Sie verbinden dieſen erſten Theil auf's engſte mit dem zweiten und dritten, mit dem er ſonſt in keinerlei Verbindung geſtanden hätte. Der York, der Hauptheld der beiden letzten Theile, erſcheint hier in ſeinen Anfängen; die Margarete, die dort neben ihm die vorderſte Figur bildet, iſt hier in ihrer Entſtehung; die letzte Scene des erſten Theils iſt auf das abſichtlichſte in engſten Zuſammenhang mit der Anfangsſcene des zweiten Theiles geſetzt. Den ſpäter geſchriebenen Richard II. hat dann Shakeſpeare, wie er in einem geſchichtlichen Gegenſatze zu dieſen Theilen Heinrich's VI. ſteht, auch in einen ſehr ſichtlichen dramatiſchen Bezug zu eben dieſen zugefügten Scenen geſetzt. Wie dort das gefährliche Emporkommen des Hauſes Lancaſter von dem Zweikampfe Norfolk's und Heinrich's ſeinen Ausgang nimmt, ſo hier der Streit der beiden Roſen von der Ausforderung zwiſchen Vernon und Baſſet; wie dort der ſchwache Richard den Lancaſter erſt zurückſetzt und bedroht, dann ſchont und durch Schonung ihn erhebt, ſo emancipirt hier der junge ſchwache Heinrich VI. den gekränkten, ſeiner Ehren beraubten York zu ſeinem eigenen Verderben. So hätte Shakeſpeare durch die Zugabe dieſer Scenen zwar den erſten Theil Heinrich's VI., als ein abgetrenntes Stück geſehen, noch loſer gemacht als er ſchon urſprünglich war, aber er hat dagegen die drei Theile unter ſich ſo verbunden, daß ſie ein einheitliches Bild von der Regierung Heinrich's VI. und zugleich in dem Emporkommen York's ein vollſtändiges Gegenſtück zu dem Emporkommen des Hauſes Lancaſter abgeben, zu deſſen Schilderung er wahrſcheinlich ſchon den Plan machte über der Bearbeitung Heinrich's VI.

Die beiden letzten Theile von Heinrich VI. betrachten wir füglich als ein einziges Stück, als eine dramatiſche Geſchichtschronik in zehn Acten: weder der äußere Bau, noch ein innerer Gedanke hält beide Theile anders als mechaniſch von einander getrennt. Die Vorgänge in Frankreich, der Hauptgegenſtand des erſten Theiles, ſind hier in den tiefſten Hintergrund gedrängt; der Leſer bemerkt kaum die knappen Stellen, wo man erfährt, daß Sommerſet nach Frankreich geſandt wird und dieſen koſtbaren Beſitz für England völlig verliert. Der Inhalt beider Theile iſt der Kampf der Häuſer Lancaſter und York, das Verſinken von Englands Macht unter dem ſchwachen heiligen Heinrich VI., und das Emporkommen York's, des Vaters Richard's III. Später hat Shakeſpeare das Gegenſtück zu dieſem Werke geſchaffen, die vorausgegangene Erhebung des Hauſes Lancaſter, das Emporkommen Bolingbroke's über den ſchwachen weltlichen Richard II. Im zweiten Theile (VI, 1.) iſt in einer Stelle, die Shakeſpeare's Eigenthum iſt, ausdrücklich darauf hingewieſen, daß Heinrich's VI. Fall die Sühne ſei für den unrechtmäßigen Mord Richard's II. durch die Lancaſters. Aus andern Stellen läßt ſich nachweiſen, daß Shakeſpeare die Chronik von Holinſhed bereits zur Hand hatte, als er die Originale der beiden letzten Theile Heinrich's VI. umſchuf: er mochte die ganze Geſchichte des Kampfes der beiden Häuſer gleich über dieſer erſten ſeiner hiſtoriſch-dramatiſchen Arbeiten überſehen, ihren poetiſchen und hiſtoriſchen Werth erkannt und früh den Plan zu dem Cyclus hiſtoriſcher Stücke gefaßt haben, den er bald nach dieſer Arbeit ausgeführt hat.

Wir haben bereits geſagt, daß Shakeſpeare in den beiden letzten Theilen Heinrich's VI. zwei Stücke nur überarbeitet hat, deren Originale erhalten und von Halliwell in den Schriften der Shakeſpeare Geſellſchaft neu herausgegeben ſind*. Dieſe Werke, die eine natür-

* The first part of the contention betwixt the two famous houses of York and Lancaster und the true tragedy of Richard duke of York. Die

liche Muthmaßung auf Robert Greene zurückführt, mit Shakespeare's Bearbeitungen zu vergleichen, heißt in die innerste Werkstätte seines jugendlichen poetischen Genius hineinblicken. Hätten diese beiden Stücke nichts gethan, als Shakespeare's Auge auf die höhere geschichtliche Welt hinübergelenkt, so wären sie schon dadurch in der Geschichte seines Geistes von der entschiedensten Bedeutung.

Für die englische Bühne war es ein außerordentliches Glück, daß sie bei ihren ersten Entwickelungen auf die Stoffe der inländischen Geschichte fiel. In den Quellen, aus welchen die Dramatiker anderweitig zu schöpfen pflegten, den Ritterromanen, alten Mythen und Geschichtssagen, Novellen und Volksbüchern von abenteuerlichem Inhalte, war die Unnatur groß, der Ungeschmack größer; die Kunst der dramatischen Dichter war schwach; wo der Stoff ihrem freien Erfindungsvermögen viel Raum ließ, artete das Geschaffene in Verzerrungen aus; so entstanden solche Werke wie Titus und Perikles. In den naiven und schlichten Chroniken ihrer heimischen Geschichte dagegen fanden die Dramatiker in jenen Bürgerkriegen einen großen, mächtigen Stoff vor, eine Natur die ihnen gleichartig war, ein handelndes Volk das sie kannten, vortretende Charaktere die ihnen verständlich waren, sie fanden die psychologische Wahrheit fertig und vorräthig, an der sie in ihren romantischen Versuchen vergeblich herumriethen. Gerade als Shakespeare zu dichten anfing, trieb dieses vaterländische Drama, wie wir oben sahen, den ersten Saft. Unter den ersten Historien nannten wir Greene's Heinrich VI.; er ist fast der ganzen Reihe der vorshakespeare'schen Stücke dieser Gattung überlegen. Die Chronik der Geschichte ist darin oft nur übertragen und

---

ältesten Drucke sind von 1594 und 1595, und tragen nicht Shakespeare's Namen. Die Tragödie vom Herzog von York ist von den Dienern des Grafen Pembroke gespielt worden, für die Greene, aber Shakespeare niemals schrieb. Nach Shakespeare's Tode sind 1619 beide Stücke mit seinem Namen zusammengedruckt von einem Pavier, der auch andere zweifelhafte und unächte Stücke Shakespeare's gedruckt hat.

trocken in Scene geſetzt, aber gerade dieß bringt nur um ſo lebhafter den Werth zu Tage, der an und für ſich in einem bedeutenden, der einfachen Natur entlehnten Stoffe gelegen iſt.

Die deutſchen Leſer kennen dieſe beiden Stücke nicht und können ſie daher auch nicht mit Shakeſpeare's Ueberarbeitung vergleichen; es iſt aber nöthig, daß wir von ihnen ſprechen, wie ſie in ihrer urſprünglichen Geſtalt ſind, um zu zeigen, was ſie Shakeſpeare darboten, was in ihnen das anregende für ſeine hiſtoriſchen Dramen geweſen iſt, und was er in ſeinem Heinrich VI. (2. u. 3. Thl.) hinzuthat.

Wenn Tieck behauptete, im Plane laſſe ſich nichts bei Shakeſpeare, ſelbſt ſein Edelſtes und Beſtes nicht, mit der Geſchichtstragödie von Heinrich VI. vergleichen, und es wachſe darin der Geiſt mit dem Gegenſtande, wenn Ulrici die Compoſition wahrhaft Shakeſpeariſch nannte, ſo verrathen beide, daß ſie Stoff und Form nicht trennen und daß ſie die Chroniken, denen dieſe Dramen folgen, nicht mit der dichteriſchen Behandlung verglichen haben. Von Plan und Anlage kann in einem Stücke nicht viel die Rede ſein, welches unter wenigen Ausnahmen und Irrthümern dem Gange der Chronik einfach folgt, die verſchiedenen Schichten des Stoffes nacheinander abſchält, und wie die Chronik eine Reihe von Scenen vorführt, die (wie die Anekdote von dem Waffenſchmied und dem lahmen Simpcox) nur in einem ſehr loſen Verbande mit dem großen Gange des Ganzen ſtehen. Wer die Erzählungen von Hall und Holinſhed neben Heinrich VI. lieſt, der wird die ſehr genaue Abſchrift des erzählten Textes ſelbſt an Stellen gewahren, wo er ſie am wenigſten vermuthet hätte. Der volksthümlich humoriſtiſch gehaltene Aufſtand von Cade im zweiten Theile liegt ſchon ſo ſehr in der geſchichtlichen Quelle vor, daß ſelbſt die einzelnen Reden der Rebellen ſich zum Theile wörtlich in der Chronik von St. Albans finden, wie ſie Stow in ſeiner Erzählung von Wat Tyler's und Jack Straw's Aufſtande anführt. Einzelne hochpoetiſche Stellen, die Prophezeihung Heinrich's VI. über Richmond, die kecke

Antwort des gefangenen Prinzen von Wales, die Ermordung des jungen Rutland u. A. sind nicht nur der Chronik entlehnt, die letztere Scene macht auch bei Holinshed einen ergreifenden poetischen Eindruck. Wo nach Tieck's Ausdruck mit dem Gegenstande der Geist in diesen Stücken wächst, ist es nur weil dieß auch in dem Stoffe der Chronik der Fall ist; man darf nur dem zweiten Theile gegenüber bei Holinshed die Stellen nachlesen, wo nach Gloster's Ermordung die Geschichte anfängt reicher und fesselnder zu werden, eben wie das Drama auch. Der Inhalt ist eben das Große und Anziehende in diesen Stücken, und er ist es auch in der schlichtesten geschichtlichen Form. Das Schauspiel dieser großen Lawine des Zusammensturzes aller Kräfte in dem vaterländischen Staate, diese Auflösung aller Bande, dieses Chaos, in dem Unthat die Unthat verschlingt, Verbrechen aufsteigt über Verbrechen und eine unerbittliche Nemesis den frevelnden Menschen dicht auf den Fersen folgt, dieß Alles hat in sich einen mächtigen Zug, der den Dichter emporreißt, mehr als er von dem Dichter geschaffen zu werden brauchte. Dieses Gemälde von dem allmähligen Schwinden aller Staatskräfte ist weit mehr ein Bild rein geschichtlicher Wahrheiten und großer Erfahrungen in natürlicher Folge, als ein Entwurf dichterischer Schönheiten, die durch harmonische Ineinanderfügung wirken; was ihm aber den tiefen, den Wirkungen der Kunst gleichen Eindruck auf das Gemüth verleiht, das ist die moralische und poetische Gerechtigkeit, die wir in dem Dichtwerke nicht vermissen wollen, und die in dem Geschichtswerke des obersten Meisters nirgends vermißt wird, wo, wie in allen Revolutionszeiten, die Triebfedern, Handlungen und Schicksale der Menschen offener vor uns da liegen. Wir sehen im zweiten Theile zuerst den Protector des Reichs an seiner eigenen Schwäche und sein Weib an ihrem verbrecherischen Hochmuthe zu Grunde gehen. Sie fallen durch die Kabalen des verfeindeten, in dem schlechten Zweck aber verbündeten Adels, der seit Richard II. Englands Unheil gewirkt hatte. Der Fall Suffolk's wieder und die Rebellion von Cade ist ganz dargestellt als

eine verschuldete Strafe der Aristokratie, als eine Erhebung der leidenden unteren Klassen gegen den Druck, die Gewissenlosigkeit und die Härte des Adelsregimentes. Diese Volksherrschaft ihrerseits sehen wir dann schleunig in ihrer eigenen Raserei und Thorheit untergehen. Auf den Trümmern des schlau benutzten Adels und des aufgehetzten Volkes aber erhebt sich nun York zu der Würde eines neuen Protectors, gestützt auf die Volksgunst und auf die eigenen kriegerischen Thaten und Verdienste. Am Ziele seiner Bestrebungen läßt er sich zum Meineide verleiten, und die Rache folgt auf dem Fuße: er fällt mit einem seiner Söhne, Rutland, einen erschütternden Fall. Der König selbst, der in thatloser Schwäche und beschaulicher Frömmigkeit zwischen dem Zerfalle aller Dinge als ihre letzte Ursache, halb unzurechenfähig, steht, wird nun auf Verführung der Königin auch seinerseits meineidig und fällt in die Gewalt und unter das Schwert seiner Feinde. Aus dem Blute Rutland's und des Prinzen von Wales entspringt dann eine neue Saat von rächenden Schicksalen. Es fällt der Clifford, der jenen gemordet, es wankt der Eduard auf dem Throne, der bei des Prinzen Ermordung anwesend war, es fällt der tapfere Warwick, der zuletzt aus persönlicher Gereiztheit seiner alten Partei noch untreu wird. Durch alle diese Unfälle und Straffälle geht die Königin Margarete unangetastet wie eine Schicksalsgestalt hindurch, um die feinste Rache der Nemesis zu erfahren: als eine Gefangene auf den Thron von England gekommen, als eine Bettlerin beritten geworden, hetzte sie nach dem Sprichwort das Pferd zu Tode, und sieht all ihre Glorie zu eigener Qual überlebend zu Grabe gehen; die Quelle aller dieser Leiden, soll sie dieselben bis auf die Hefe ausleeren. Diese ganze Entwickelung nun aber, das sieht man wohl, ist nur Geschichte und nicht poetischer Plan und Composition; diese Handhabung der Gerechtigkeit selbst, die so planmäßig und dichterisch aussieht, ist der Chronik einfach entnommen. Bei der Stelle wo der Prinz von Wales (3r Thl. V, 5.) erstochen wird, machen die Chroniken von Hall und Holinshed die ausdrückliche und nachdrück-

liche Bemerkung: „für dieſe ruchloſe That hätten die meiſten der Thäter in ihren ſpäteren Tagen den gleichen Kelch getrunken, in Folge der verdienten Gerechtigkeit und gebührenden Strafe Gottes“. In dieſem Geiſte ſchrieb man damals und ſchreibt man in jeder urſprünglichen Zeit die Geſchichte überall. Dieſer Gedanke iſt nachher von Shakeſpeare in Richard III. an den Schickſalen eben jener Thäter ganz im Einzelnen, ganz mit dem gleichen Nachdrucke ausgeführt worden. Man könnte ſich zu der Vermuthung verſucht fühlen, Shakeſpeare habe aus dieſem Stücke und dieſer Geſchichte von Heinrich VI. die Forderung der poetiſchen Gerechtigkeit gelernt in ſeine Kunſt herüber zu nehmen; ſie iſt gleich in der Fortſetzung Heinrich's VI., in Richard III., faſt zu grell gehandhabt, um überall dichteriſch ſchön heißen zu können; es iſt ihr in allen ſpäteren Dichtungen Shakeſpeare's mit der größten Gewiſſenhaftigkeit, in vielen mit einer bewundernswürdigen Feinheit genügt. Dieſe Forderung iſt in jedem Falle nicht aus einem Syſteme der Aeſthetik noch aus dem Vorbilde alter Meiſter in des Dichters dramatiſche Kunſt eingegangen, ſondern rein aus derſelben Beobachtung der menſchlichen Natur und Geſchicke, zwiſchen denen auch jede ältere naive Geſchichtſchreibung die enge Verbindung erkennt, die den Menſchen überall als den Schmied ſeiner eigenen Schickſale zeigt.

Dieſen bedeutenden Stoff der Geſchichte nun hat Robert Greene in ſeinen beiden Stücken, wenn ſie von ihm ſind, mit Verſtändniß ergriffen, aber in einer ſehr ungleichen Behandlung dramatiſirt, die ſich rein nach der Bedeutung der Materie und ihrer Ausführung in ſeinen Geſchichtsquellen richtet; Beweis genug, wie wenig künſtleriſche Geſtaltung dabei im Spiele war. Und hier liegt der große Unterſchied dieſer und der Shakeſpeare'ſchen Hiſtorien, daß in den letzteren, wo ſie auch der Chronik mit gleicher Treue folgen, der Dichter gerade dort gewöhnlich am größten hervortritt, wo ihn die Chronik verläßt. Im zweiten Theile Heinrich's VI. iſt in dem dritten Acte eine tüchtige und kräftige Anlage; die Volksſcenen von Cade's

Aufſtande ſind ſchon bei Greene voll glücklicher humoriſtiſcher Lebendigkeit. Im dritten Theile iſt der erſte Act, der Fall York's, in einem hohen Pathos und ohne die herkömmlichen Uebertreibungen der älteren dramatiſchen Schule gehalten; in den Reden York's und Margaretens konnte Shakeſpeare die ächte Sprache großer Leidenſchaften lernen und er fand ſich hier nicht bewogen, Vieles von ſeinem eigenen hinzuzugeben. In dem zweiten Acte, wo ſich York's Söhne emporraffen, herrſcht durchgängig eine treffliche Kriegskraft vor, und auch hier hat Shakeſpeare mit dem richtigſten Gefühle ſeine beſſernde Hand zurückgehalten. Von dem dritten Acte an aber, und beſonders im vierten und fünften, wo ſich an dem ſchwachen wollüſtigen Eduard und ſeiner Bettelkönigin die Geſchichte von Heinrich VI. noch einmal im Kleinen abſpiegelt, beginnt eine Staatsaction ohne viele pathetiſche Bewegung; mechaniſch und eilig folgen ſich die Scenen, ohne weiter ein feſſelndes Intereſſe zu erregen; ſie ſind knapp ſelbſt bei Shakeſpeare, der ſich gleichwohl alle Mühe gegeben hat, aus den noch viel knapperen, ſkelettartigen Scenen des älteren Stückes etwas zu machen, ihren Inhalt zu dehnen, die ſonderbare Haſt zu dämpfen, mit welcher der erſte Dichter zum Ende will. Noch in Shakeſpeare's Bearbeitung kann der Leſer dieſe dilettantiſche Naivetät beobachten. In der achten Scene des vierten Actes geht Warwick eben nach Coventry, und im ſelben Augenblicke weiß das Eduard, als ob ſie ſich auf der Treppe begegnet wären; V, 5. wird der Prinz von Wales getödtet und in der nächſtfolgenden Scene weiß es bereits der Vater. Die Eiligkeit zum Ende iſt ſo groß, daß ſie ſich in ſtehenden Redensarten förmlich ausdrückt. Die Fragen: was fehlt nun noch? was folgt? was bleibt noch übrig? wiederholen ſich in den beiden letzten Acten zu verſchiedenen Malen. Ungleich, wie dem Geſagten zufolge der geſchichtliche Stoff in Scene geſetzt iſt, ſind auch die Charaktere gezeichnet. Was dem Dichter aus der Geſchichte mit ſtarken Zügen entgegen trat, das behandelte er mit offenem Verſtändniß und theilweiſe mit glücklicher Vorliebe; der Volksliebling Warwick, der

Schöpfer und Vernichter von Königen, der kohlschwarzhaarige, der stotternde polternde Günstling und Förderer der Yorks, war eine solche Figur, die sich von selber schrieb und spielte; für jene haarbuschigen Heldenspieler, die Hamlet verspottete, eine dankbarste Rolle. Jener Cardinal Wincheſter, voll Ehrgeiz und Priestertücke, mit den rothfunkelnden Augen und dem von Haß geschwollenen Herzen, das zuletzt in der Pein des Gewissens aufbricht; jener trotzige Aristokrat Suffolk, unwürdig im Glück, in der Gefahr gehoben, in den Tod gehend mit der Würde und der Erinnerung an jene großen Männer des Alterthums, die in ähnlicher Weise durch niedere Hände gefallen sind, dieß waren Charakterformen, denen ein Dichter wie Greene oder Marlowe gewachsen war. Auch York und die Frauenrollen, auf die wir zurückkommen, sind vortrefflich gehalten. Die tiefer angelegte Natur eines Humphrey dagegen ist meist nur umschrieben, und eine so zarte heilige Gestalt vollends wie Heinrich VI. ist ganz im schweigenden Hintergrunde geblieben und hat erst bei Shakespeare Leben und Seele erhalten. Ungleich also sind die Charaktere, ungleich ist die Organisation der einzelnen Partien, ungleich ist auch der poetische Vortrag. An einzelnen Stellen nicht ohne große und natürliche Bewegung, sind die Stücke im Ganzen trocken und mager; nirgends so ungeschickt, daß Shakespeare viel wegzuwerfen nöthig gehabt hätte, aber auch an sehr wenigen Stellen in so natürlicher Fülle, daß er nichts hinzuzuthun gefunden hätte. Wie in der Charakteristik der Personen, so ist in dem Vortrage mancher starke und glückliche Pinselstrich, aber ohne Schmelz und Verarbeitung der Farben; an Assonanzen, Wort- und Reimspielen ist der Dichter nicht arm; manche sprichwörtliche Stelle von allgemeiner Wahrheit, manches vortreffliche poetische Bild blickt mitten aus versificirter Prosa heraus, und es ist eine Eigenthümlichkeit dieser Bilder und Gleichnisse, daß sie sehr viel von Jagd, Thieren und Thiereigenschaften hergenommen sind, daß sich viele gleichsam physiologische Concepte darunter finden, wo in dem harten Geschmacke des Titus Andronicus

menschliche Organe, Lippen, Mund oder Augen belebt und in oft ekeln Verrichtungen breit ausgemalt werden.

An diese so beschaffenen Stücke trat nun Shakespeare heran, um sie durch eine Verarbeitung seiner Bühne anzueignen. Er that es mit der Ehrfurcht eines Schülers, dieß verräth sich in der Scheu, zu streichen; er that es mit der Geschicklichkeit der künftigen Meisterschaft, dieß verräth sich in dem Drange der Verbesserung, in dem er fast keine Zeile stehen ließ wie sie stand. Vieles von den Härten des Zeitgeschmacks ist auch bei ihm zurückgeblieben, ja das Aehnliche von ihm zugefügt worden. Die Freude am Gräßlichen und Blutigen blickt nicht allein aus jener Trauer Margaretens über Suffolk's Kopf und der Schilderung Warwick's von der Leiche des ermordeten Humphrey, die Shakespeare vorfand, sondern auch aus den Worten Eduard's an Warwick heraus (V, 1.): „diese Hand um dein Haar gewunden, soll, weil dein Kopf noch warm ist und neu abgeschnitten, mit deinem Blute in den Staub schreiben" u. s., die von Shakespeare herrühren. Vieles von jener hyperbolischen Poesie italienischen Geschmacks begegnet auch hier, deren meistes Theil Beschreibung, Häufung künstlicher Epitheta, falscher Prunk mit mythologischen Bildern und gelehrten Citaten ist. Der Schwulst in jenen Stellen, wo von einem Ocean von Salzthränen und von den verschlingenden Tatzen des Löwen die Rede ist, ist oft gerügt worden; die weitgesuchte, überspannte Liebessehnsucht der Königin Margarete (II, 2.) erinnert ganz an den Stil der Lucretia. Im Ganzen aber hat der natürliche, einfach geschichtliche Stoff den Dichter aus dieser verkünstelten Redeweise herausgerissen. Seine Neigung zu seltener, ungewöhnlicher Rede, die Fülle von Figuren und Bildern, der Schwung seiner poetischen Anschauung hat ihn selten zur Ueberschwenglichkeit geführt, sie diente ihm nur, dem dürren Gerippe seines Vorgängers Fleisch und Blut zu geben. Der natürliche Gedankengang, die Fülle des Gefühls, die Ordnung, in der sich die Leidenschaft entwickelt und ihre Ausdrücke sich bewegen, Alles, worin sich die eigentliche Kraft des

Dichters offenbart, ſtellt ihn, wenn man vergleicht, neben den erſten Verfaſſer wie einen geborenen Meiſter. Man leſe das Original in ſeinen bewegteren Stellen, man wird es faſt überall dürftig und mangelhaft finden; was man dunkel vermißt und entbehrt, das hebt uns der ächte Dichter aus der Seele heraus und ſetzt es mit einzigem Maaße und natürlichem Gefühle hinzu. Es iſt ein feſter Stamm, an dem er ſich aufrankt, in dem er aber durch ſeine umgebende Wärme gleichſam Blüten und Blätter erſt zum Ausſchlagen treibt. Wer die Originale mit Shakeſpeare's Bearbeitungen vergleichen kann, der leſe im zweiten Theile die Scene zwiſchen Gloſter und ſeiner Frau (II, 4.) und achte, wie dort in den Reden der Herzogin die Gedanken unnatürlich ſpringen und wie Shakeſpeare mit verbindenden Mittelgliedern die Lücken auszufüllen verſteht; er leſe (II, 3, 1.) den Anſchlag zum Sturze Humphrey's, wie die Königin dort mit der Berathung plump und ohne Vorbereitung hereinbricht, wie dagegen Shakeſpeare den Weg dahin glättet und ebnet. Nachdem Humphrey ermordet iſt (III, 2.), hat die Königin dort nur den einfachen Gedanken der kalten Ueberlegung: ich ſtand mit Gloſter ſchlecht, man wird glauben, ich tödtete ihn. Aber Shakeſpeare läßt ſie die Künſte weiblicher Verſtellung entfalten, und indem ſie die bewegte Bruſt hinter Selbſtbeklagung birgt, welch Aufgebot leiht er ihr von Falſchheit, Täuſchung und Heuchelei! Man folge ihm von da vorzugsweiſe zu den Selbſtunterredungen des liſtigen York. In ſeinem erſten Monologe legt er (in dem ältern Stücke) in kalter Berechnung ſeine politiſchen Pläne auseinander; er berichtet dürftig wie der Chroniſt über die thatſächlichen Verhältniſſe; keine Regung des Gefühls, keine lebendige Anſchauung der Lage. Dieß beflügelt Shakeſpeare durch poetiſchen Schmuck, durch Züge des Charakters, durch Fülle der Rede, durch Veranſchaulichung der Verhältniſſe; man erfährt nicht allein, daß York den Volksmann Cade zur Rebellion gebrauchen will, ſondern auch wer Cade iſt und warum er ihn zu dieſer kühnen Rolle gebrauchen kann. Eben ſo haftet York in einem weiteren ſeiner Mo-

nologe (III, 1.) an dem einfachen faktischen Berichte und der nächstliegenden Betrachtung: Ich brauche Truppen, ihr gebt mir sie, ich werde sie gebrauchen. Was aber Shakespeare hinzuthut, ist die dort mangelnde Empfindung und Leidenschaft: die treibenden Vorstellungen einer tief von Ehrgeiz, aufgewühlten Seele, die arbeitsame Geschäftigkeit eines Gehirns, in dem sich die aufstrebenden Gedanken jagen, deren jeder von Würde träumt, zeichnen das Gemälde des alleinstehenden, mit sich selbst verkehrenden Mannes, nicht die kalte Herzählung der Thaten die in der Zukunft liegen, deren Beweggründe allein dieser seiner einsamen Gegenwart angehören. Dort erhält man den Eindruck, als ob der frostige Berechner sogar seinen Ehrgeiz planmäßig entwürfe wie seine Thaten, wo hier die bewegende Kraft seiner Seele, ihn selber bemeisternd, arbeitet, über den Hindernissen und Förderniſſen seiner Entwürfe brütet und die Handlungen leichthin vorbildet, zu denen sie den Willen und die Thatkraft spornt und aufreizt.

Man fühlt wohl aus dem Gesagten, daß es vorzugsweise die Entwickelung der Charaktere ist, in welcher Shakespeare's Talent bei Vergleichung der beiden Werke an's Licht springt. Eine Reihe der Figuren des Stückes interessirte ihn nicht viel; es ist merkwürdig und zeugt schon so frühe von Shakespeare's natürlicher Neigung, allem Trivialen aus dem Wege zu gehen, daß darunter die dankbare Heldenrolle des Warwick obenan steht. Diesen Charakter, denselben Volkshelden und Volksgünstling, denselben in Heftigkeit stotternden, im Selbstgefühl ruhmredigen Kriegsmann hat er nachher im Percy geschildert und dieses glorreiche Gegenstück müssen die Lobredner dieser Stücke vergleichen, wenn sie deren Verhältniß zu dem vollendeten Dichter genau bestimmen wollen. Den Cardinal Wincheſter und den Herzog von Suffolk hat Shakespeare nach den angelegten Umrissen ausgezeichnet, ohne große Vorliebe für diese Figuren, nicht ohne einzelne Meisterstriche, die ihn verrathen würden, wenn man ihn als den Bearbeiter nicht kennte: wo in dem alten Stücke Suffolk die

Mörder Humphrey's fragt, ob sie ihn besorgt hätten, da charakterisirt Shakespeare den Mann mit der schneidend herzlosen Frage: „Nun, habt ihr dieß Ding befördert?“ Den vortrefflichen Gegensatz der beiden Mannweiber, Leonore und Margarete, fand Shakespeare vor; an diesen beiden Charakteren hat Greene mit dem meisten Glücke und Fleiße gearbeitet; die Eifersucht und der Haß zwischen der reichen besitzstolzen, ehrgeizigen Herzogin von unbesieglicher Seele und der emporgekommenen Bettlerin von boshaft grausamer Naturart ist vortrefflich schon von ihm motivirt. Der rachsüchtige, furienartige, aller Selbstbeherrschung baare Charakter der Königin, deren unveränderliches, larvenartiges Gesicht die Starrheit ihrer Seele ausdrückt, ist in der Scene von York's Tod, wo sie in grausamem Uebermuthe wie die Katze über der Maus spielt, in grellen, aber treffenden Zügen geschildert; mit diesem Kieselherzen in etwas zu versöhnen, hat ihr Greene wahres, vielleicht zu weiches Gefühl für Suffolk, den Schöpfer ihres zweideutigen Glückes, gegeben. Hier hatte Shakespeare wenig hinzuzuthun, das Wenige ist vortrefflich im Geiste der Anlage. Man vergleiche z. B. in der Scheidescene Leonorens von ihrem Gatten jenen eingeflochtenen Zug: wie der ehrgeizigen Frau nach ihrem Falle das Fingerdeuten der Menschen das Schrecklichste ist, und wie sich ihr zügelloser weltlicher Ehrgeiz plötzlich in Todessehnsucht verkehrt hat. Charaktere von feinerem Zuschnitte, die Shakespeare's tiefere Natur in Anspruch nahmen, sind Gloster und Heinrich VI. Dem Herzog Humphrey von Gloster, der hier ganz verschieden von dem Gloster im ersten Theile erscheint, sind die großen Eigenschaften einer vollendeten Milde und Herzensgüte, salomonischer Weisheit, Freiheit von jedem Ehrgeiz, strenger brutusartiger Gerechtigkeit im Amte gegen Jedermann, selbst gegen sein Weib geliehen, mit der er gleichwohl in seinem privaten Charakter ihre letzte Schmach gutmüthig theilt. Die Größe seiner Selbstbeherrschung, die in Gegensatz gegen die zügellose Leidenschaft seines Weibes gebracht ist, hat Shakespeare mit einem seiner glücklichen

Züge in's Licht gehoben. In dem heftigen Auftritte (II, 1, 3.), wo sein und seines Weibes Fall vorbereitet wird, geht er in dem ältern Stücke ab und kommt wieder ohne Grund; Shakespeare erklärt dieß als einen absichtlichen Gang, mit dem der loyale Mann seine Aufregung und Hitze zu dämpfen suchte. Es ist zu viel edle und stille Größe auf Humphrey gehäuft, als daß sein Fall nicht verletzen müßte, der nur eine Ausführung der Fabel von dem Lamme ist, das dem Wolfe das Wasser getrübt haben sollte. Shakespeare's Zuthat ist es, daß er in den Kranz seiner Tugenden die thörichte Sicherheit auf seine Unschuld flicht, die ihn in's Verderben führt, die ihn sorglos läßt unter den Verfolgungen seiner Feinde, obgleich er wußte, daß York's ehrgeiziger Arm nach dem Monde griff; im Momente seines Falles wird er zu spät scharfsinnig und erkennt sein Schicksal und das des Königs voraus. Daß Schwäche ein Laster sei, hat Shakespeare in diesem Charakter angedeutet und in Heinrich VI. näher ausgeführt. Diese Figur hat er eigentlich ganz ausgebildet; Greene schob den König wie die Chronik als eine Null schweigend zurück, aber Shakespeare zog ihn hervor und zeichnete seine Nichtigkeit. Ein Heiliger, dessen Bücherherrschaft England verdarb, mehr gemacht zum Pabste als zum König, mehr für den Himmel passend als für die Erde, ein König, wie Shakespeare zusetzt, der mehr wünscht ein Unterthan zu sein als je ein Unterthan wünschte König zu werden, ist er in seiner Unthätigkeit der Quell aller Unthaten die das Reich zerrütten. Sanftmuth macht Räuber kühn; mit diesem Satze ist der Schwäche des Königs der Stab gebrochen und Shakespeare zeigt das anschaulich in seinen Verhältnissen zu den Einzelnen und zu dem Ganzen. Den verfolgten Protector (dieß Alles sind Shakespeare's Ausführungen) vertheidigt er (II, 3, 1.) mit Beredsamkeit und läßt ihn hernach doch fallen: dieß stellt seine Unmacht bestimmter heraus. Als Humphrey abgeführt wird, leiht das ältere Stück dem König zwei trockene Verse, wo Shakespeare in langer Rede das Bild der Schwäche meisterhaft entfaltet, wo er den macht-

losen Mann sich selbst der Kuh vergleichen läßt, die hülflos ihrem Kalbe nachblökt, das zur Schlachtbank geführt wird. Als man hernach (III, 2.) geht, um nach dem ermordeten Herzoge zu sehen, hat das ältere Stück wieder nur zwei kahle Verse für Heinrich, dieweil ihm Shakespeare ein bewegtes Gebet in den Mund legt, und in allem diesem die Regung vorbereitet, in der sich hernach der schwache Fürst an Warwick aufrankend zu einem Act der Strenge gegen Suffolk aufzuraffen vermag. So wie hier der fromme König seinem geliebten Protector gegenüber die frömmsten Thaten der Dankbarkeit und Anhänglichkeit ungeübt läßt, so vergißt der Heilige dem Reiche gegenüber seine heiligsten Pflichten: er wird meineidig aus Schwäche, er enterbt seinen Sohn aus Schwäche, und thut so was das Thier nicht seinen Jungen geschehen läßt; er gibt sich, nachdem er sich eingebildet, er müsse die Sünden des Lancaster'schen Hauses büßen, in fatalistischem Gleichmuthe dem blinden Geschicke preis, und während der Bürgerkrieg wüthet, wünscht er sich (III, 2, 5. in einem ganz von Shakespeare eingeschobenen Monologe) zum Hirten, in die Ruhe der Beschaulichkeit und einfacher Pflichterfüllung zurück. Jene abstracten Bilder des Bürgerkriegs, wo ein Sohn den Vater, ein Vater den Sohn erschlagen hat, die Scenen die unsern Schiller so mächtig berührten, hat das ältere Stück schon in dürftigen Umrissen, aber Shakespeare hat sie erst durch seine Ausführung sprechend gemacht und durch ihre Verbindung mit jenem idyllischen Monologe des Königs ihnen erst ihre Tiefe gegeben, wo sie ihn an die höhere Pflichterfüllung in seiner königlichen Stellung mahnen, die er in seinem ruhesüchtigen Egoismus vergißt.

Kann dieser König Heinrich Shakespeare's eigene Schöpfung heißen, so fand er dagegen seinen Richard Gloster schon in dem dritten Theile ganz vorbereitet. Den aufstrebenden Sinn seines Vaters, den Adlerblick in die Sonne, den vollendeten Ehrgeiz, die Gleichgültigkeit gegen die Mittel zum Zwecke, die Tapferkeit, den Aberglauben, der die Stimme des Gewissens bei ihm vertritt, die fertige Ver-

stellungskunst, das Schauspielertalent eines „Roscius", die treulose Politik eines Catilina leiht ihm schon Greene in seinem Stücke. Wie vortrefflich aber Shakespeare auch hier nachgearbeitet hat, sehe man in dem Monologe (III, 3, 2.), wo die ehrgeizigen Entwürfe des Mannes mit seinen Gaben, sie zu verwirklichen, Rath pflegen; es ist das Gegenstück zu dem ähnlichen Monologe des Vaters York, (II, 3, 1.) und läßt voraus empfinden, wie weit der Sohn über den Vater hinausgehen werde. Die Hauptfigur der beiden Stücke, Richard York der Vater, ist fast durchgängig so gehalten, als ob in ihm die Natur des schrecklicheren Sohnes sollte vorgebildet werden. Fern gesuchte Politik, Arglist und Verstellung eines besonnenen, in sich fest entschlossenen Mannes mischen sich bei ihm nicht in dem Grade, aber in derselben, scheinbar widersprechenden Weise wie bei Richard, mit Derbheit, Unlust zum Schmeicheln, Unfähigkeit zum Kriechen, mit bitterer und lauter Unzufriedenheit. Mit derselben Sicherheit und Ueberlegenheit wie Richard ist er jetzt bereit, eine Entscheidung auf die Spitze des Schwertes zu stellen, und ein andermal, die Karten schweigend zu mischen und die Zeit in Geduld zu erwarten; von demselben Strebsinne und Ehrgeize sind beide gleich beseelt. Von der gleichen Gunst der Natur beglückt wie der Vater, würde der Sohn Richard dieselben guten Eigenschaften entwickelt haben, die dem Vater zu seinen gefährlichen Gaben hinzugeliehen sind. Häßlich, verbildet und verachtet, ohne ein Recht auf den Thron und ohne eine nahe Aussicht auf die Befriedigung seiner königlichen Entwürfe, wie er ist, vergiftet sich sein fressender Ehrgeiz selbst; in dem Vater, der die Blüte der Ritterschaft von Europa heißt, der von seinem Rechte überzeugt und auf seine Verdienste stolz ist, ermäßigt sich die Strebsamkeit in eine gesetzlichere Form. Bei dem Tode seines Sohnes Rutland bricht seine bessere Natur mit Gewalt zu Tage. Er ist ehrlich genug (II, 5, 1.), auf die vorgespiegelte Ungnade seines Feindes Sommerset hin sein Heer entlassen und seine Söhne zu Geiseln geben zu wollen; er ist mäßig genug, und er erscheint, wenn

er unverführt von seinen Söhnen geblieben wäre, bereit, seine Thronansprüche bis zu Heinrich's VI. Tode auszusetzen, den er dem Laufe der Natur nach nicht erleben würde; er arbeitet für sein Haus, und nicht wie Richard für sich. Seine Ansprüche und die seines Hauses, mit denen er sich gegen den rathlosen und thatlosen Heinrich aufwirft, gründet er nicht auf das boshaft gesteigerte Bewußtsein persönlicher Ueberlegenheit, wie nachher Richard, sondern auf ein gutes Recht, auf seine Gunst im Volke, auf seine Verdienste in Frankreich und Irland. Er fühlt sich Heinrich gegenüber königlicher an Geburt, an Art und Gesinnung. Er spricht vergeltend an den Lancasters die Worte aus, nach denen einst Bolingbroke seiner an Richard II. gehandelt hatte: wer nicht zu herrschen weiß, der soll gehorchen. Dieser Gegensatz York's gegen Heinrich VI. bewegt die beiden Stücke. Der Gedanke, wie sich die Ansprüche des erblichen Rechtes eines unfähigen Königs, der das Vaterland in den Abgrund stürzt, zu den Ansprüchen des persönlichen Verdienstes verhalten, welches das Vaterland vom Ruine errettet, dieser Gedanke springt aus dem geschichtlichen Stoffe von Heinrich's VI. Regierung unwillkürlich heraus; der Dichter der älteren Stücke hat ihn unsicher ergriffen, Shakespeare hat ihn mehr verstanden und verfolgt. In der Bearbeitung dieser beiden Stücke wird dieß nicht auffallend sichtbar. Shakespeare ist hier zu mechanisch und furchtsam der Anordnung des Ganzen gefolgt; auch hier muß man sagen: das Drama gebiert der Geschichte folgend diesen Gedanken weit mehr, als daß dieser Gedanke das Drama geistig durchdränge und dadurch eigentlich belebt und geschaffen hätte. Dieß ist aber in dem Gegenstücke der Fall, das Shakespeare später seinem Heinrich VI. in vollendeter Meisterschaft gegenüber und vorangestellt hat: in der Erhebung des Hauses Lancaster, in Richard II., Heinrich IV. und V. Dort werden wir finden, wie Shakespeare den Stoff mit dem Geiste beherrscht und ordnet; hier ist die Materie in alter Weise das Vorwaltende und Gebietende; und in diesem Gegensatze liegt in zwei Worten der Werth

dieses Heinrich VI. gegen jene späteren Werke unseres Dichters vollkommen bezeichnet.

Es hat Jedermann zu jeder Zeit gefunden, daß in Heinrich IV. Shakespeare mehr Er selbst ist, als in Heinrich VI.; bei Vergleichung seiner Bearbeitung der beiden letzten Theile dieser Historie muß man eben so bestimmt zugestehen, daß hier mehr ist als Marlowe und Greene. Dieß hat man gleich bei Shakespeare's ersten Versuchen, seiner Bühne fremde Werke anzueignen, unter den dichtenden Zeitgenossen empfunden, die mit neidisch eifersüchtigen Blicken auf den neuen Nebenbuhler hinsahen. Zwei interessante Notizen darüber, die eine unsicher, desto sicherer die andere, sind aus den ersten Jahren seiner Thätigkeit in London überliefert. In einem Briefe von Thomas Nash an die Studenten beider Universitäten (vor Greene's Menaphon 1589) findet sich folgende Stelle: „Es ist heutzutage eine gemeine Praxis unter einer Art Umsattlern, die alle Künste durchlaufen und bei keiner gedeihen, das Noverint*-Gewerbe zu verlassen wozu sie geboren waren um sich mit den Dingen der Kunst zu befassen, Leute die kaum ihr Galgengebet (miserere) wenn sie es nöthig haben sollten lateinisch aufzusagen wüßten; aber der englische Seneca gibt manche guten Phrasen ab, wie „Blut ist ein Bettler" u. dergl.; und wenn du ihn schön bittest, so wird er dir eines kühlen Morgens ganze Hamlets — ich wollte sagen Hände voll tragischer Reden liefern". Wäre es erweisbar, daß eine erste Bearbeitung von Hamlet durch Shakespeare schon damals vorgelegen hätte, so wäre kein Zweifel, daß vorzugsweise ihn diese Hiebe hatten treffen sollen, und daß ihn Nash der Advocatenstube entlaufen wußte oder glaubte. Wahrscheinlich bleibt es immer, da Nash einer der genauen Freunde Robert Greene's war, der gegen Shakespeare's bessernde und meisternde Hand gleich aufgebracht war: worauf sich die zweite

* Das Anfangswort aller Contracte und gerichtlichen Urkunden: Noverint universi etc.

gewiſſere Notiz bezieht. Greene, den man eben aus den folgenden Mittheilungen als den erſten Verfaſſer der beiden letzten Theile Heinrich's VI. vermuthet, ſtarb im Jahre 1592, vor welche Zeit nicht allein ſeine Arbeit an dieſen Stücken ſondern auch Shakeſpeare's Umarbeitung fallen muß. Der Dichter ließ einen Brief zurück, den Chettle unter dem Titel: „für einen Groſchen Witz, erkauft mit einer Million Reue“ 1592 nach Greene's eigenem Wunſche herausgab und der an Beider dramatiſche Freunde Marlowe, Lodge und Peele gerichtet war. Der ſterbende Freund ermahnte ſie darin reuig, allen Verkehr mit dem Schauſpielweſen aufzugeben, und dieß unter anderen in folgenden Worten: „Niedrig geſinnte Menſchen ihr drei, wenn ihr euch mein Elend nicht warnen laßt; denn an keinem von euch kleben dieſe Ketten ſo feſt wie an mir; jene Puppen, meine ich, die aus unſerem Munde reden, jene Narren in unſere Farben gekleidet. Iſt es nicht ſeltſam, daß ich, dem ſie Alle verbunden waren, daß ihr, denen ſie alle verbunden waren, wenn ihr in den Fall kommt, in dem ich jetzt bin, von ihnen plötzlich werdet verlaſſen werden? Ja traut ihnen nicht! Denn da iſt ein Krähen-Emporkömmling, geſchmückt mit unſeren Federn, der mit ſeinem

‚Tigerherzen in Schauſpielerhaut gehüllt‘

ſich dünkt, er ſei wohl fähig einen Jamben ausbombaſten zu können, wie der Beſte von euch; und der als ein abſoluter Johannes Factotum in ſeiner Meinung der einzige (Shakescene) ‚Bühnenerſchütterer‘ im Lande iſt. O könnte ich eueren ſeltenen Geiſt erbitten, in erſprießlicheren Berufen zu arbeiten, und dieſe Affen euere vergangene Herrlichkeit nachahmen zu laſſen!“ Die Stelle ſpricht mit deutlichem Wortlaute von unſerm (Shakespeare) „Speererſchütterer“; ſie ſpricht von ihm als einem Emporkömmling, als einem Johannes Factotum, der er der Blackfriarsgeſellſchaft als ihr einziger Dichter geweſen ſein mochte. Die Stelle ſagt von ihm, er habe ſich mit fremden Federn geſchmückt, mit „unſern Federn“, ein Beweis, daß dieſe Stücke von dieſen Dichtern zuſammen oder von Einigen oder von Einem unter

ihnen verfaßt sind; denn daß gerade eine Aneignung und Umarbeitung dieser Stücke gemeint ist, geht aus dem parodirten Verse hervor, der ähnlich („o Tigerherz in Weiberhaut gehüllt") im dritten Theile Heinrich's VI. vorkommt. Shakespeare, scheint es, hat sich über diesen Ausfall beschwert. Chettle der Herausgeber der Greene'schen Schrift entschuldigte denselben, es scheint gerade so weit er Shakespeare angeht, in einer „Epistel an die Leser" vor seiner Schrift „Gutherzens Traum" (Kindhearts dream). Darin heißt es unter Anderem, einer oder zwei Schauspieler hätten Greene's Brief als eine Beleidigung genommen. Mit keinem davon sei er bekannt gewesen; mit dem Einen (Marlowe) sei es ihm einerlei ob er es jemals werde; den anderen habe er nicht so geschont, wie er es seitdem wünschte gethan zu haben. Denn er habe selbst gesehen, daß sein Benehmen nicht weniger friedlich [er meint, schriftstellerischem Hader entgegen] sei, als er selbst ausgezeichnet in seiner Schauspielkunst. Ueberdieß, fügt er bei, haben mich verschiedene angesehene Männer über die Rechtschaffenheit seiner Handlungsweise berichtet, die seine Ehrenhaftigkeit bezeugt und über seine heitere Anmuth im Schreiben, die seine Kunst beweist. — So hätten wir denn hier ein erstes Zeugniß, das Shakespeare in seiner neuen Laufbahn als Dichter, als Spieler und als Mensch gleich große Ehren zugesteht.

Die Komödie der Irrungen und die Zähmung der Widerspänstigen.

Dürfen wir die beiden Lustspiele, die Irrungen und die Widerspänstige, zu den Werken der ersten Periode Shakespeare's zählen wo er von fremden Originalen abhängig erscheint, so sieht man, wie der junge Dichter sich gleich, ohne einseitige Vorliebe, in glücklicher Mannichfaltigkeit an allen Gattungen und Stoffen versuchte. Er hatte im Titus eine heroische Tragödie, im Perikles ein romantisches Schauspiel, im Heinrich VI. eine Historie bearbeitet; in den Irrungen eignete er sich ein Intriguenspiel an und in der Widerspänstigen

eine Komödie, die halb Intriguen- und halb Charakterstück ist. Daß nun die Widerspänstige dieser frühesten Periode wirklich angehöre, dafür spricht allerdings bis jetzt nur die innere Evidenz; die Irrungen aber sind nach einer Anspielung in dem Stücke (III, 2.) zur Zeit der französischen Bürgerkriege gegen Heinrich IV. (1589—93) geschrieben, wahrscheinlich bald nach 1591, als Essex zu Heinrich's IV. Beistand geschickt ward, und fallen also unbestritten in diese erste Zeit.

Der Komödie der Irrungen (eine Bezeichnung, die nach dem Nachweis in Halliwell's Prachtausgabe später wie sprichwörtlich ward,) liegen bekanntlich die Menächmen von Plautus zu Grunde, die Shakespeare in einer englischen Uebersetzung, wahrscheinlich von W. Warner, lesen konnte, ein Buch, das aber erst später als Shakespeare's Stück geschrieben scheint und (1595) gedruckt ist, und, außer der Grundlage des Stoffes, in Sprache und Vortrag keinerlei Aehnlichkeit damit hat. Man weiß, daß eine Historie der Irrungen (history of errors) 1577 und später am englischen Hofe gespielt worden ist, wahrscheinlich eine Bearbeitung des Plautinischen Stückes, die Shakespeare sich und seiner Bühne angeeignet hat. Wie weit in diesem Vorläufer unserem Dichter vorgearbeitet sein mochte, ist natürlich nicht zu sagen. Gegen Plautus aber ist sein Stück innerlich und äußerlich gehoben, bei dem es nicht viel mehr als eine Posse ist. Coleridge hat auch Shakespeare's Stück so genannt; aber uns scheint keineswegs mit dem gleichen Rechte. Wir werden uns hüten, einer Komödie, deren Inhalt ganz auf eine Reihe heiterer Zufallsspiele gebaut ist, allzutiefe Philosophie unterzulegen, um nicht ein zu schweres Gebäude der Auslegung auf ein zu leichtes Fundament von Dichtung aufzubauen. Gleichwohl scheint uns in den Irrungen jener Zug Shakespeare'schen Tiefsinnes, mit dem er jedem flachsten Stoffe der Ueberlieferung eine große innere Bedeutung abzuringen wußte, in einem ersten Beispiele vorzuliegen, in dem uns die feine geistige Beziehung, die der Dichter der Materie abgewon-

nen hat, um so merkwürdiger auffällt, je derber und kecker alles Aeußere der Fabel behandelt ist. Die Irrungen und Verwechslungen, die aus der Aehnlichkeit der beiden Zwillingspaare entstehen, sind bei Shakespeare noch viel weiter getrieben und unwahrscheinlicher auf den Zufall gebaut, als bei Plautus. Bei diesem ist nur Ein Bruderpaar, deren Einer nicht einmal weiß daß sie einerlei Namen führen, die beide nicht wissen daß sie sich ähnlich sind: so sind die Irrungen einfacher und möglicher gemacht. Nach Shakespeare's Anlage dagegen muß der Vater dem Einen Sohne von der Aehnlichkeit, die er bei der Geburt mit seinem Bruder hatte, gesagt haben. Daraus brauchte allerdings noch nicht zu folgen, daß sich eben diese Aehnlichkeit unter den Erwachsenen erhalten habe; wohl aber mußte die Namensgleichheit dem suchenden Syrakuser immer vorstehen: daß die Leute in Ephesus ihn kennen und mit Namen nennen, mußte ihm um so mehr auffallen und ihn stutzig machen, als mit seiner Erkennung in Ephesus Lebensgefahr für ihn verbunden ist. Die Unwahrscheinlichkeiten seiner Quellen zu tilgen, ist sonst überall ein Bestreben gewesen, das Shakespeare's Menschen- und Seelenkenntniß mit am schärfsten charakterisirt; hier ist in dieser äußeren Beziehung kaum ein Versuch dazu gemacht. Es ist nur der Ort der Handlung, Ephesus, gleich anfangs als der verderbte Sitz aller Gaukler, Beschwörer und Betrüger dargestellt, und der gutmüthige Syrakuser Antipholus wird dann auch unter den Verwickelungen, die sich allerdings bis zur Katastrophe hin in einer meisterhaften Weise steigern, so weit getrieben, daß er sich eher für behext hält, als daß er auf die einfache Vermuthung kommt, auf die ihn der eigentliche Zweck seiner Reise immer und immer wieder hätte führen müssen.

Aber was denn in diesen äußeren Beziehungen an geschickter Begründung versäumt ist, fällt doch kaum in die Wage, wenn man sieht, welche innerlichen Bezüge dem ganzen wunderlichen Handel dieser Verwechslungen und Verwickelungen von dem Dichter gegeben worden sind. Diese komischen Theile sind auf einen ganz tragischen

Hintergrund gezogen, der den tollen Scenen im Vordergrunde zwar keinen Eintrag thut, sie vielleicht nur um so mehr hervorhebt, aber doch jeden Augenblick bedeutsam genug hervortritt, um den flachen und flauen Eindruck einer bloßen Posse, deren Kern wie Schale die Verwechslung jener ähnlichen Brüderpaare bildete, gar nicht aufkommen zu lassen. Die Feindseligkeiten zwischen Syrakus und Ephesus bilden den hell dunkeln Grund, auf dem das ganze Gemälde aufgezogen ist, dessen komische Theile kaum fesselnder und spannender zu nennen sind, als die tragischen. Das Schicksal des gefangenen Vaters der seine verlorenen Söhne sucht, der in einem Werke der Liebe begriffen dem Tode verfällt, dessen inneres Leiden zuletzt (V, 1.) bis zu dem Grade steigt, daß er sich von dem wiedergefundenen Sohne nicht erkannt sieht und verleugnet glaubt, hebt das Stück weit über den Charakter einer bloßen Posse empor. Sehr zarte innere Beziehungen knüpfen diesen tragischen Theil mit dem komischen zusammen; Beziehungen, welche der Dichter in die überkommene Fabel mit jener Totalität seiner geistigen Natur verwebt hat, daß man schlechterdings im Zweifel bleibt, ob er mehr in dunkelem Instinct oder mit vollem Bewußtsein dabei verfuhr. Wir blicken in eine Doppelfamilie und ihre früheren und jetzigen Schicksale hinein, in welcher ganz eigenthümliche, nicht blos äußere, sondern auch innere Irrungen Statt haben. In dieser Familie liegen seltsam die Gegensätze von Familiensinn und schweifendem Geiste neben einander, erzeugen wechselndes Glück und Unglück, und bewirken trotz innerer Seelenverwandtschaft und Familienanhänglichkeit Störungen und Zerwürfnisse, und trotz äußerer Aehnlichkeit Entfremdung und Verwirrung. Der alte Aegeon erzählt in der vortrefflichen Exposition des Stückes die Geschichte der Doppelgeburt beider Zwillingspaare. Er war vor ihrer Geburt von seiner Frau weggereist nach Epidamnum; die Frau eilte ihm, ihrer Entbindung nahe, von Syrakus dahin nach. Was sie bewegen konnte, das hat der Dichter weniger im Dunkel, als zu errathen gelassen; nur soviel hat er an-

gedeutet, daß es, wenn auch ein zärtlicher, doch ein eigenmächtiger Schritt war; und das andere ist von selbst klar, daß der Schritt jene gegensätzlichen Eigenschaften des Familiären und zugleich des Unhäuslichen in sich schließt. Geschah es aus Eifersucht, der Leidenschaft, die, in sich von eben so gegensätzlicher Natur, die Liebe stört und doch nur in Liebe ihre Quelle hat? Man sollte es glauben; denn diese Aemilia weiß nachher so eindringlich warnend und strafend von dieser Untugend ihrer Schwiegertochter zu predigen. Sie gebiert nun in Epidamnum ihre Zwillinge, und aus Stolz auf dieß Paar bewirkt sie, wieder gegen die Meinung ihres Gatten, die Heimreise, auf der sie der Schiffbruch überfällt, der Mann und Frau, Mutter und Vater, und mit jedem je ein Paar der Zwillinge, ihre Söhne und deren Pflegebrüder und künftige Diener trennt. Die Syrakuser Familie, der Vater und Ein Sohn fühlen nach langen Jahren die Wirkungen jenes Familienzuges wieder; der Sohn geht sieben Jahre auf Reisen, um die Verlorenen, Mutter und Bruder, zu erforschen, wiewohl er die Thorheit einsieht, einen Tropfen im Meere suchen zu wollen; den Vater zieht die gleiche Liebe, Aufopferung und Thorheit wieder diesem Sohne nach: es wirkt ein lebhafter Trieb in ihnen, wie einst in der Mutter, die Familie zu vereinigen, und eben dieser Trieb trennt sie immer mehr und droht sie zuletzt sogar gewaltsam und auf immer zu trennen. In der Familie in Ephesus zwischen dem mit der Mutter verschlagenen Antipholus und seinem Weibe Adriana gibt es eine andere Irrung, zu der schon in Plautus' Menächmen die Anleitung gegeben ist. Die Frau ist eine Keiferin (shrew) aus Eifersucht; sie quält ihren schuldlosen Mann und beraubt sich muthwillig seiner Liebe, sie treibt ihre Empfindlichkeit bis zu Selbstvergessenheit und Verleugnung aller Weiblichkeit. Und diese moralische Irrung führte geradezu die äußerlichen Irrungen zwischen den beiden Brüdern herbei, bis zuletzt auf Einer Stelle durch die zurückgezogene erfahrene Mutter Aemilia dieses innere Misverständniß geheilt und jenes äußere aufgeklärt wird, beides

mit dem gleichen Gewichte. Der Leser fühlt wohl, wie schön durch diese fein verschleierten Beziehungen selbst dem abenteuerlichen komischen Theile des Stückes ein höherer Werth verliehen ist, als daß man von dem Stücke den Eindruck einer flachen Posse davon tragen könnte.

Es ist nicht unmöglich, daß auf den Punkt des Zerwürfnisses dieser Familien durch die Eifersucht und die zänkische Natur der Frauen von dem Dichter nicht allein ein ästhetischer, sondern auch in Folge persönlicher Erfahrungen ein pathologischer Nachdruck gelegt ist. Wir sagen das als eine bloße Vermuthung, auf die wir nicht viel Werth legen wollen; es ist auch sehr möglich, daß das, was uns durch ein sonderbares Zusammentreffen auffällt, bloßer Zufall ist. Wir haben oben schon angedeutet daß gerade in Shakespeare's ersten Jugenddichtungen die Eindrücke, die er aus seinen eigenen häuslichen Verhältnissen mit nach London nahm, hervorzublicken schienen. In Heinrich VI. hat er die Charaktere der männischen Weiber Margarete und Leonore mit vielen sprechenden Zügen schärfer als sein Vorgänger gezeichnet; und wie beredt läßt er seinen Suffolk am Schlusse des ersten Theils, in einer Scene die wir als sein Eigenthum vermutheten, gegen die neigungslosen Heiraten eifern: denn gezwungene Ehe ohne Liebe sei nichts anderes als eine Hölle, ein Leben voll Zwist und Hader, dieweil ihr Gegentheil ein Segen sei und ein Vorbild von dem Frieden des Himmels! Hier in der Komödie der Irrungen weckt er der eifersüchtigen Zänkerin Adriana das Gewissen, als Aemilia den geglaubten Wahnsinn ihres Mannes ihr Schuld gibt, ihrem giftigen Schreien und Schmähen, mit dem sie ihm Mahl und Schlaf störte und ihn der Schwermuth und Verzweiflung preisgab. Ihr gegenüber hat er ihre sanfte Schwester gestellt, die erst gehorchen lernen will, ehe sie lieben lernt, die aus dem Beispiele des Thierreiches die Lehre nimmt, daß die Frau billigerweise dem Manne untergeordnet ist, der unter Sorgen und Mühe den Unterhalt des Lebens beschafft. In der Zähmung der Widerspänstigen, einem Stücke das in einer vollständigen, inneren und äußeren

Verwandtschaft mit den Irrungen steht, schildert Shakespeare dann, wie die böse Sieben an der Schwelle der Ehe zu ziehen sei und wie sie durch Bändigung zu der Einsicht gebracht wird, die der sanften Luciana natürlich ist. Ihre Rede am Schlusse des Stückes spricht das Verhältniß von Weib zu Mann, wie es Shakespeare ansah, in scharfen Zügen aus. Der Denkart jener Zeit ist dieß ganz gemäß; unserem verbildeten Gefühle ist es Uebertreibung, der gezierten Huldigung gegen das weibliche Geschlecht scheint es Barbarei oder Ironie. Was allzu nachdrucksvoll und stark scheinen möchte, gibt dort der Widerspruchsgeist der Redenden hinzu, und in dem Dichter mag die eigene bittere Erfahrung hinzu geholfen haben. Es ist gewiß auffallend, daß Shakespeare die unweibliche Charakterform in ihren ehelichen Bezügen nie wieder geschildert hat; es ist, als ob er sich in diesen Stücken seiner Eindrücke hätte entladen wollen, wie er zunächst in einer Reihe erotischer Stücke seine Liebesader ausblutet. So wäre es wohl möglich, daß diese Erstlingsproducte an diesen Stellen in des Dichters persönliche Existenz verwachsen wären, daß sie, ganz wie Goethe's Mitschuldige mit ihrem abstoßenden Inhalte, auf innere Erfahrungen des eigenen Lebens zurückwiesen.

Die Zähmung der Widerspänstigen hat mit der Komödie der Irrungen namentlich in den Theilen, die Petruccio's und Katharinens Verhältniß nicht betreffen, eine schlagende Familienähnlichkeit. Die römische Schule, die Manier, in welcher die Italiener des 16. Jahrhunderts, die Ariost und Machiavelli, die plautinische Komödie erneuerten, sah schon Schlegel diesem Theile des Stückes richtig ab. Sie erklärt sich ganz einfach dadurch, daß Shakespeare in eben diesem Theile wesentliche Züge aus den Untergeschobenen (supposiii) von Ariost entlehnt, die 1566 von Gascoygne in's Englische übersetzt waren. Wie die Figur des Zwick in den Irrungen, so sind hier der Pedant und der Pantalon Gremio reine Figuren der italienischen Komödie und der ganze Intriguentheil des Stücks ist völlig in dem Geschmacke dieser Schule ausgeführt. Wie

in den Irrungen, so treten die langen sogenannten doggrel (Knittel) Verse und die Sprache des vorshakespeare'schen Lustspiels so sehr hervor, wie nur noch einigemale in den frühesten selbstständigen Lustspielen, den Veronesern, verlorener Liebesmühe u. a., wie in den Stücken der reiferen Periode Shakespeare's nie wieder. Wie dort ist der Vortrag ungleich, der Dialog oft ungelenk; einzelne andere Stellen dagegen an gutem Geschmacke, an Gewandtheit des Verses und der Sprache dem ausgebildeten Stile des Dichters gleich. Wie dort ist auf die äußere Wahrscheinlichkeit der Fabel und Verhältnisse wenig Rücksicht genommen. Wie in den Irrungen der ephesische Dromio, so ist hier der winzige Grumio die rohere Gestalt eines natürlichen Narren, wie sie Shakespeare nur in seinen ersten Lustspielen mit so viel Vorliebe aufzuführen und auszuführen liebt. Wie in den Irrungen, so ist auch hier in dem Theile, der sich um die Werbung Lucentio's um Bianca dreht, die Kunst der Charakteristik unausgebildet: der alte reiche Weber Gremio, der schnüffelnde Vater Minola, sind von jenen flachen stehenden Charakteren aller Intriguenkomödien; und so ist in den Irrungen zwischen dem heftigen ephesischen Antipholus, der seinen tölpelhaften Dromio herkömmlich prügelt, und dem sanfteren Syrakuser, mit dem sein witziger Diener mehr auf dem Fuße eines Spaßmachers steht, nur ein allgemeiner Charakterunterschied gezogen. In beiden Stücken ist die Nähe des Dichters bei seinen Schulreminiscenzen auffallend; kein anderes unbestrittenes Stück von Shakespeare bietet für seine Belesenheit und Gelehrsamkeit so viele Belege wie die Zähmung. In der Anrede des syrakusischen Antipholus an Luciana (V, 2.) in der er sie Sirene nennt und sie fragt, ob sie ein Gott sei, ist ein rein homerischer Anklang; diese selbe Stelle mit demselben Eindruck findet sich in der Zähmung (V, 5.) wieder, wo Katharina eine ähnliche Stelle aus Ovid gebraucht, die dieser dem Homer entlehnt hat, und wo der antike Ton noch durch die vierte Hand nachklingt. Diese durchgehende Manier der ersten Zeit hätte längst entscheiden sollen, das Stück in

die früheste Periode des Dichters zu setzen. Das fühlten auch alle Kritiker; so Malone, Delius, auch Collier, der mehrere Hände an dem Stücke beschäftigt glaubte. Es ist unzweifelhaft, daß des Dichters eigene Hand mehrfach daran beschäftigt war; so wie wir das Stück jetzt lesen, muß später hineingearbeitet sein, wie wir ja auch von anderen seiner Stücke mit Gewißheit annehmen. All zu deutliche Anspielungen weisen auf spätere Stücke gleichzeitiger Dichter, die Einleitung auf Fletcher's women pleased hin, ein Stück das nicht vor 1604 geschrieben ist. Daß der Name Baptista in der Zähmung richtig als ein Mannsname, dagegen im Hamlet als ein Frauenname gebraucht ist, war Collier ein Beweis, daß die Komödie später als Hamlet (1601) geschrieben sei. Wer aber die Feinheit erwägt, mit der Shakespeare um eben diese Zeit in Viel Lärmen um Nichts die beiden Figuren des Petruccio und der Katharina gleichsam in einer höheren Sphäre wiederholte, der wird nie glauben, daß derselbe Dichter um dieselbe Zeit dieses Stück ursprünglich gearbeitet habe.

Die Hauptfigur unseres Lustspiels (the shrew) gehörte zu den Lieblingsgegenständen einer frohsinnigen, lachlustigen Zeit; Gedichte und Schwänke erzählten von keifischen Weibern; in einer Farce, Tom Tiler und sein Weib, wurden die Leiden eines unterjochten Ehemanns schon 1569 von Kindern aufgeführt; in Chettle's Griseldis bildet die Episode von dem wälschen Ritter und der shrew, die er heiratet, das Gegenstück zu der geduldigen und sanften Heldin des Stücks. Von einem Unbekannten existirt dann die Zähmung einer Widerspänstigen, das Stück auf welches Shakespeare seine Zähmung der Widerspänstigen gründete. Das ältere Stück ist 1594, wo es schon mehrmals aufgeführt war, gedruckt; dieß hindert nicht, daß es geraume Zeit älter sei. Es ist in einer bekannten Sammlung von Steeven's (six old plays) abgedruckt worden. Der intriguenhafte Theil des Stücks ist viel roher als bei Shakespeare; auch wo die Scene beibehalten ist, ist sie weit plumper in dem Originale.

Die Auftritte eines heiteren Schlags, wie die zwischen Katharina und Grumio und die mit dem Putzhändler und Schneider, sind am meisten so vorbereitet, wie sie geblieben sind. Der Abstand zwischen dem bombastischen Pathos der Scenen zwischen den Verliebten und den gemeinen Unflätigkeiten der burlesken Partien ist so groß, daß man auch hier wieder inne wird, was der Dichter selbst in seinen gröberen Erzeugnissen Alles verschönert hat; es begegnen hier einzelne Ausdrücke, für welche Shakespeare's Feder, wie unfein sie unserem Geschlechte vorkommen mag, zu allen Zeiten zu keusch war. Die Vergleichung beider Stücke weist nicht ein Verhältniß aus, wie das des Shakespeare'schen Heinrich VI. zu Greene's, sondern der Dichter hat durch die durchgehende Veredlung von Stoff und Form dieses Werk zu seinem Eigenthume gemacht.

Wir deuteten schon an, daß die Zähmung der Widerspänstigen aus zwei gegensätzlichen Theilen besteht. Die Geschichte des gebildeten Lucentio, der zwar von Studentenstreichen voll, doch wenigstens vielleicht auch um Lernens Willen nach Padua kommt, begleitet von einem gewandten Diener, der auf dem Fuße ist mit seinem Herrn die Rolle tauschen zu können, seine schlaue und feine Werbung um die wohlgezogene Bianca, die in allen schönen Künsten bewandert ist, bildet ein Intriguenspiel von feinerer Anlage im italienischen Geschmacke. Das Gegenstück hierzu, die Werbung des groben Petruccio um die zänkische Katharina, ist ein ächtes Volks-Charakterspiel. Mit diesem letztern Theile, dem Mittelpunkt des Stücks, wollen wir uns allein beschäftigen, um zu sehen, wie der Dichter den Uebergang aus der flacheren Personenzeichnung, die man in allen Intriguenstücken gewöhnt ist, zu der gründlichern Entwickelung der Charaktere macht, durch die er uns weiterhin in seinen Werken überall verwöhnt hat.

Der Handel zwischen Petruccio und Katharina läßt sich zu einer bloßen Posse, und zwar zu einer ganz gemeinen Posse, er läßt sich, wenn man will, bis in den Koth herabziehen. Es ist traurig zu sagen, daß ein Mann wie Garrick das wirklich gethan hat. Er hat

das Stück unter dem Titel Katharina und Petruccio zu einem Spiele von drei Acten zusammengezogen, hat den feineren Theil, die Werbungen um Bianca, herausgestrichen und den derben Rest in eine plumpe Carikatur herabgewürdigt. Das Spiel des Paares war nach dem Gebrauche, der nachher stehen geblieben ist, ein roh ausgelassenes: Woodward spielte damals den Petruccio in solcher Wuth, daß er seine Mitspielerin (Ms. Clive) mit der Gabel in den Finger stach und als er sie von der Bühne wegreißt zu Boden warf. So wird das Stück noch jetzt in London als eine Schlußfarce, mit allen widerlichen Ueberladungen einer ganz gemeinen Possenreißerei gegeben, selbst nachdem 1844 in Haymarket das ächte Stück mit Beifall wieder gegeben worden ist.

Wenn ganz England in Garrick's Rücken stände, so würden wir dreist behaupten, daß unsere Komödie von dem Dichter so nicht gemeint war. Das Stück ist holzschnittmäßig allerdings behandelt; der Gegenstand, falls er nicht in pedantische Moralisation fallen soll, erträgt gar keine andere Behandlung. Selbst in dem gewöhnlichen Verkehr wird die Frage von der Unter- oder Ueberordnung des Weibes immer in übertreibenden Scherz gezogen; der derbe Humor mußte dem Gegenstand seine Färbung geben. Den beiden Figuren, um die es sich handelt, geht der Schmelz höherer Naturen ab; das mußte so sein, denn unter anders gearteten konnte das Verhältniß nicht Statt haben. Der werbende Mann, Petruccio, ist aus grobem Thone geformt; er kommt nicht wie Lucentio um des Studirens willen nach Padua, sondern um Geld zu heiraten. Man bietet ihm diese reiche Widerbellerin an, im Scherz, und er geht, das sieht selbst sein Grumio durch, in einer Art launiger Renommisterei darauf ein. Von feiner Art und Sitte ist er nie gewesen; er geht schlecht gekleidet einher; seine Diener auf den kleinsten Anlaß am Ohr zu ziehen und zu prügeln, ist ihm geläufig; dabei ist er aber gereist und erfahren, hat die Menschen kennen und zu behandeln gelernt. Die Keiferin zu bändigen kann ihn nicht schrecken, da er sich bewußt ist, neben männ-

licher Kraft die Spiele des Scherzes und der schmeichelnden Galanterie zu verstehen und im äußersten Falle das Feuer der Widerspänstigen nicht wie ein Wind nur schüren, sondern wie ein Sturm ausblasen zu können. Er ist Soldat, Jäger und Seemann, jedes Eine schon genug, um eine schroffe Mannheit auszubilden, eine disciplinarische Natur, die unnahbar und imponirend ist. Er wird von Katharina mit einem Holzapfel verglichen, und ich wüßte auch nicht, womit man gewisse harthäutige muskelstramme Gesichter gedienter Soldaten sprechender vergleichen könnte.

Katharina, um die er zu werben unternimmt, ist eine böse Hummel, ein Füllen das aus den Strängen schlägt, kurz angeknüpft, rasch und zufahrend, aber voll guten Kernes, an deren Wesen Petruccio schon darum Gefallen hat, weil ihr am rechten Orte, wie im letzten Acte der Wittwe gegenüber, das gerade Herz rücksichtslos überläuft. Sie ist von dem Vater verzogen, ein unartiges Kind, das nicht bitten und danken kann, das seine sanfte Schwester mishandelt, sie bindet und schlägt. Auf die Spitze ihres zänkischen Wesens ist sie getrieben durch die Bevorzugung ihrer Schwester von Seiten des Vaters, hauptsächlich aber durch den Neid auf die zahlreichen Bewerber, die sich um Bianca drängen, während sie die Aussicht hat, im unvermählten Stande zu bleiben. Zu jenen schönen weiblichen Seelen, die in dieser Aussicht und in diesem Schicksale unverbittert bleiben und die der weiblichen Natur eigene Harmonie nicht verlieren, gehört sie nicht. Es ist vielmehr der Schlüssel ihres Charakters und ihrer Handlungsweise dem ungezogenen Werber gegenüber, daß sie verbittert über ihr drohendes Loos ist, „die Affen zur Hölle führen zu sollen"; ein sprichwörtlicher Ausdruck für das Schicksal der Unvermählten, den auch Beatrice in viel Lärmen um Nichts von sich gebraucht. Sie will einen Mann, Er will Geld, so ist ihnen beiden der Weg zu einander gebahnt. Das alte Stück, das Shakespeare vor sich hatte, sagt es geradezu, sie wolle einen Mann und das sei die Quelle ihrer Zänkischkeit; und Petruccio weiß das

dort und spricht es auch aus und baut eben darauf seine Kühnheit. Aber dergleichen platte Natur nachzusprechen, war nicht Shakespeare's Art; so bequem machte er es seinen Spielern nicht; er überließ ihrer Geschicklichkeit, das was sich von selbst versteht in das Spiel einzutragen. In der Bewerbungsscene sind alle Worte Katharinens abstoßend und schnöde; sie sagt nicht Ja und doch sind sie nachher verlobt. Diese Stelle hat alle Spieler geirrt; sie ist immer für wunderlich und unvollkommen angesehen worden; ihre Aufführung in der Garrick'schen Bearbeitung ist ganz abscheulich. Für zwei geschickte Spieler ist aber in dieser Scene Alles gegeben, was die Charaktere eben verlangen. Er überfällt sie mit Worten, mit Schmeicheleien, die sie niemals gehört hat; wie er sie mit Diana vergleicht, fällt ihr erstes ruhiges, nicht zänkisches Wort. Der Geist des Widerspruchs und die Gewöhnung macht sie auch gegen ihn und seine Derbheit grob und abstoßend, aber sobald sie sieht daß es ihm Ernst ist, muß sich der Sturm bei ihr legen. Die Spielerin, die diese Rolle naiv auffaßt, wird gewonnenes Spiel haben; sie *muß* naiv aufgefaßt werden, nicht als eine Zänkerin von Profession, sondern als ein raschblütiges Kind, das in den Tölpeljahren stehen geblieben ist. Sie soll nicht ein für allemal ihre Rolle durchtoben; vor der neuen Erscheinung ihres Bewerbers soll sie vielmehr in einer drolligen Verblüfftheit stehen; sie soll nicht dem Werbenden böse Gesichter schneiden, sondern ihm ein offenes, durch Neugier und Ueberraschung von ferne bewegtes Antlitz zeigen, ihn gerade ansehen mit einem klaren Auge, das nicht recht traut und gern trauen möchte, das trotzt und mitten im Trotze nachgibt. Dieser Naivetät ist von dem Dichter voller Raum gegeben. Indem Petruccio Katharinen mit seinen Schmeicheleien überschüttet, flicht er ein, was ihr die böse Welt alles nachsage; darunter übertreibt und lügt er, sie hinke; sie wird nun unwillkürlich ein Paar schlanke Schritte machen, um ihn eines besseren zu überzeugen; darauf stichelt er dann, und sogleich steht sie in Widerspruchgeist und Beschämung still. Sobald die Zeugen kommen, lügt er, sie

habe ihm am Halse gehangen und Kuß auf Kuß —; wenn das die Spielerin der Katharina hoch aufnimmt und sich ungebärdig darüber erweist, so ist freilich nicht zu begreifen, wie dann die Verlobung für ausgemacht gilt. Indem er das entscheidende Wort spricht: Küsse mich Käthchen, am Sonntag soll die Hochzeit sein, gebraucht er scheint's den Refrain eines altbekannten Liedes, was die Zuversicht, die in dieser gebieterischen Werbung liegt, humoristisch mildert. Ihre Antwort ist, sie wolle ihn lieber gehängt sehen, und dieß kann nur gesagt werden in voller Windstille schon nach gelegtem Sturm, kann nur halb forschend halb schmollend, besiegt und widerstrebend zugleich gesprochen werden. Sie geht dann mit ihm gleichzeitig ab, ohne Ja gesagt zu haben; aber sie hat schweigend, ja widersprechend eingewilligt. Das ist des Dichters Absicht. Sie könnte gar nicht Ja sagen, da sie so lange nur auf das Nein des Widerspruchs eingeübt war. Beatrix in Viel Lärmen um Nichts, ein so viel feiner angelegter Charakter, kann es eben so wenig, dieß liegt natürlich in diesen Charakteren, die selbst dem Scheine von Empfindsamkeit tief abgeneigt sind. Der Werber erleichtert ihr den Uebergang auf eine feine, von seiner psychologischen Ueberlegenheit zeugende Weise: er flicht geschickt ein, sie hätten das so ausgemacht, daß sie noch eine Weile ihre keifische Rolle fortspielen solle. Er faßt sie dann bei einer weiteren schwachen Seite; er geht, um ihr Putz in Venedig zu kaufen; sie soll schön zur Hochzeit sein; sie zeigt auch bei andern Gelegenheiten, daß sie Weib genug ist, daran Freude zu haben. Und was die kurze Zeit seiner Abwesenheit in ihr gewirkt und geändert hat, verräth sie nachher bei seinem Ausbleiben mit dem Einen Seufzer: Ich wollte Katharina hätte ihn nie gesehen, — der nur noch unter schleichendem Eifer, weich und unter Thränen gesprochen ist, wo der Vater selbst einen Ausbruch ihres alten Grimms am natürlichen Orte fände. Dieß Alles ist, scheint es, sehr geschickt und will geschickt gegeben sein. Der Stoff, darunter möge der darstellende Künstler wohl unterscheiden, der Stoff ist Derbheit, aber die Form ist voll Feinheit; diese

Aufgabe, die Grobheit darzustellen, will auf eine zarte Weise gelöst sein.

Für die Spielerin der Katharina ist diese Bewerbungsscene der schwierige Punkt; für den Spieler des Petruccio die Kur der Zähmung. Sie erscheint ganz als übertriebene Carikatur; wer aber den rechten Humor hineinzulegen weiß, wird auch diese Uebertreibung zu einiger Bescheidenheit der Natur zurückführen. In Garrick's Posse, wenn Petruccio kommt in tollem Aufzuge, eine tolle Vermählungsscene feiert, in toller Eile abreist, sind alle Mitspieler entsetzt und erschreckt. Aber so ist es bei Shakespeare nicht angelegt; Grumio findet das Alles nur zum Sterben vor Lachen. Die Art, wie er sie bändigt, so grob sie auch erscheint, hat doch dieselbe feine Methode wie seine Werbung. Mit seiner Abreise nach Venedig, seinem Ausbleiben, seiner seltsamen Erscheinung, beginnt er mit ihr eine geistige Hungerkur, die auf Erwartung, auf Spannung, auf Enttäuschung arbeitet. Die körperliche Hungerkur folgt dann nach, um gleichsam das wallende Blut in ihr auch physisch zu dämpfen. Wie er sie durch Ueberraschung gewann, durch Uebertäubung stillte, so bändigt er sie erst durch Ueberspannen, dann durch Zurückschrauben ihrer geistigen und körperlichen Natur. Der letztere Theil der Kur ist ganz die Methode, Falken zu ziehen durch Hunger und Wachen. Alle die Entbehrungen, die er ihr anmuthet, theilt er aber mit ihr; er entzieht ihr Schlaf und Essen unter dem Vorwande der Liebe und Sorgfalt für sie. Geschieht das, wie es pflegt, in einer durchweg brutalen Weise, so macht man des Dichters Absicht zu nichte, nach der ihr jeder Anlaß, sein Verfahren nur übel zu nehmen, genommen werden soll. Man wird uns jene Stelle entgegen halten, wo Petruccio seiner Neuvermählten zumuthet, die Sonne für den Mond zu erklären: aber an dieser Stelle wird nur noch die Probe auf eine bereits fertige Rechnung gemacht, hier löst sich sichtbar die strenge Zucht in ein humoristisches Spiel auf, und eine gute Spielerin nimmt das so. In England ist's vielleicht eine alte Ueberlieferung, daß gleich nach

dieſer Stelle, wo ſie nachgegeben hat, wo ſie nun völlig geheilt iſt, und wo ſie nachher in einer gleichgültigen Rede die Sonne zu erwähnen hat, die Spielerin ſich zu Petruccio hinwendet und das Wort ſchelmiſch fragend ausſpricht, ob er auch einwillige, daß die Sonne ſcheine. Ein Zug dieſer Art, von geiſtreichen Schauſpielern eingeflochten, erleuchtet ganze Scenen und Charaktere Shakeſpeare'ſcher Stücke beſſer, als lange Commentare. Dieſer feine Zug ebnet den Weg zu der ſpätern Fügſamkeit des bekehrten Weibes ganz vortrefflich, wo ſie zuletzt jene Lehre der Unterwürfigkeit predigt, noch ein wenig in der Spur des alten Trotzes, der aber nun gegen die Trotzigen gerichtet iſt.

Dieß ſind denn die ſieben Stücke, die an dem Anfange der Laufbahn unſeres Dichters liegen; ſehen wir noch einmal auf ſie zurück, um im Ueberblick ihr Gemeinſames zu erkennen, was ſie von den ſpätern Arbeiten Shakeſpeare's unterſcheidet. Mehr oder weniger verrathen alle den ungebildeten Volksgeſchmack der vorſhakeſpeare'ſchen Zeit in Stoffen und in Formen. Die Barbareien im Titus, die Rohheiten im Perikles, einzelne Härten in Heinrich VI., der derbere Charakter der beiden Luſtſpiele, die Behandlung des jambiſchen Verſes im Titus und der Knittelverſe in den Luſtſpielen, all dieß verflicht dieſe Stücke noch mit der Geſchichte der engliſchen Literatur jener Zeit, wo Shakeſpeare die Marlowe und Greene noch nicht verdunkelt hatte. Wir hatten vor dieſen Stücken Shakeſpeare nur als den Verfaſſer ſeiner beſchreibenden Gedichte kennen gelernt. Von ihnen herübertretend in dieſe unter ſich ſelbſt ſo verſchiedenartigen Schauſpiele kann man ſich durch die dramatiſche Form und die abweichenden Stoffe verleiten laſſen zu glauben, man habe mit einem ganz anderen Dichter zu thun. Dem iſt aber bei ſchärferem Zuſehen nicht ſo. An Erinnerungen an die italieniſche, mehr gelehrte Schule von Dichtern, denen er ſich in ſeinen erzählenden Gedichten anreihete,

fehlt es in allen dieſen Stücken nicht. Der Perikles iſt ſchon der Quelle nach aus jenen romantiſchen halbantiken Erzählungen hergeleitet, denen die italianiſirenden Dichter ſo nahe ſtanden; aus der Arkadia von Sidney, dem Hauptvertreter jener Schule, ſind viele Ausdrücke darin treu abgeſchrieben. Im Titus klingt jene ovidiſche Lüſternheit der erzählenden Gedichte in dem Inhalte des zweiten Actes ſehr vernehmlich an; bei der einzigen Gelegenheit dazu in Heinrich VI., dem Abſchiede Margaretens von Suffolk, tritt dieſer ſelbe Ton augenblicklich hervor. In dem kurzen Zwiegeſpräche zwiſchen Luciana und Antipholus in den Irrungen erinnert der gegenſätzliche, epigrammatiſche Vortrag ſehr deutlich an die Concepte in der Lucretia. In der Zähmung endlich hat Shakeſpeare die Komödie eines berühmten italieniſchen Meiſters zu ſeiner Bearbeitung benutzt, wie er in den Irrungen nach dem Vorgange der Italiener ein römiſches Luſtſpiel nur erneuert hat. Die ſämmtlichen Stücke zeigen den Dichter noch der Schule und ihren Beſchäftigungen nahe; in keinem ſeiner ſpäteren Dramen ſteht er ſo tief in den Reminiscenzen des Alterthums und hat den Kopf ſo überfüllt mit den Bildern, Sagen und Figuren der alten Geſchichte. Im Titus fanden wir die ganze Fabel aus lauter Stücken antiker Sage und Geſchichte zuſammengeſetzt. Wie in Kyd's ſpaniſcher Tragödie längere Stellen lateiniſcher Dichter, ſo hat hier die Strophe einer Horaziſchen Ode Eingang gefunden. Im Perikles haben wir, wie in einem Senecaiſchen Stücke, die Erſcheinung der Diana und jene Scenen, die ſo deutlich an Odyſſeus' Einkehr bei den Phäaken erinnern. Aus den Irrungen und der Zähmung hoben wir vorhin erſt jene homeriſchen Anreden heraus. Wie die Lucretia und Venus, ſo ſind alle dieſe Stücke übervoll von Anſpielungen auf griechiſche Mythologie und alte Geſchichte. In ihnen ſpielt dann die trojaniſche Sage in ihrem ganzen Umfange eine Hauptrolle, und zwar überall von dem Virgiliſchen Standpunkte aus wie in der Lucretia. Aus der Stelle, wo er in Heinrich VI. auf den Diebſtahl der Pferde des Rheſus anſpielt, lieſt man heraus, wie

der junge Dichter von trojanischer Lectüre frisch erfüllt war. Das Bestreben, mit Gelehrsamkeit zu prunken, ist in diesen Stücken allen erkennbar, und für den Anfänger nicht uncharakteristisch. Den ersten Theil von Heinrich VI. wollen wir zum Belege nicht anführen, weil er größtentheils dem Dichter abgesprochen werden muß: sonst ist dort mit der Belesenheit im alten Testamente, in der römischen Geschichte, in den Romanen der Palladine bis zu Froissard's Chronik wahre Prahlerei getrieben. Aber auch in dem zweiten und dritten Theile sind in Shakespeare's Zusätzen die Anführungen aus alter Mythe und Geschichte sehr gehäuft, und in der Art, wie er dem älteren Dichter einmal statt des Catilina den Machiavelli, und ein andermal statt des Seeräubers Abradas den Bargulus unterschiebt, ist förmlich die Gelegenheit das eigene Wissen auszulegen gesucht. Besonders aber die Zähmung der Widerspänstigen kann sich mit dem ersten Theile Heinrich's VI. messen in vielfältigem Prunk mit Belesenheit. Die Absicht, Sprachkenntnisse zu verrathen, findet sich außer in Verlorener Liebesmühe in keinem späteren Stücke Shakespeare's in der Weise wieder, wie in allen diesen sieben: er hat die Sprachbrocken, wie er sie hier in gutem Ernste gebraucht, später nur wieder angewandt in Zwecken der Charakteristik und des Scherzes. Im Titus sind nicht nur, wie bei fast allen vorshakespeare'schen Dichtern, einzelne lateinische Stellen, sondern auch französische Ausdrücke in das tragische Pathos hineingekommen; im Perikles werden die Devisen der Turnierenden in allen Sprachen verlesen und darunter eine spanische mit einem Sprachfehler (più für mas). Auch in Heinrich VI. begegnen diese fremden Sprachbrocken in Stellen, die Shakespeare's Eigenthum sind: der alte Clifford stirbt mit einem französischen, der junge Rutland mit einem lateinischen Spruche. So sind auch in den beiden Lustspielen lateinische, französische, spanische, italienische Worte und Sätze gehäuft. Unsichere und unausgebildete Formen also, roherer Geschmack in der Materie und in der Kunst sie zu verarbeiten, die Nähe bei der Schule, die Anlehnung an das Alterthum und an den

gelehrten Dichterkreis der italianisirenden Romantiker Englands, der Eifer, belesen und vielwissend zu erscheinen, wären die Züge, die diese Erstlingswerke Shakespeare's gemeinsam kennzeichnen. Selbst ihre Verschiedenheit in Materie, Ton und Vortrag rührt von dem weiteren gemeinsamen Merkmale her, daß sie sämmtlich älteren Werken nachgebildet sind. Der Fortschritt des Dichters zeigt sich dabei klar und sprechend. Er ist in den drei ersten Stücken von seinen Vorarbeiten beherrscht, von dem Gewichte des fremden Einflusses niedergehalten und erscheint daher in ganz verschiedener Manier; in Heinrich VI. (zweiter und dritter Theil) ringt er mit einem Zeitgenossen, in den Irrungen mit Plautus um die Palme; in der Zähmung wirft er die Form seiner Vorarbeit ab und stellt sich auf eigene Füße. Die Bedeutung, die dieses Aufranken an anderen Meistern und Werken für die Bildung Shakespeare's hatte, ist nie genug in Anschlag gebracht worden: der glücklichste Takt leitete den früh stolzen Genius auf diese bescheidenen Wege. Keinem Talente ist mehr zu mistrauen, als dem, das in früher Jugend gleich auf Originalität lossteuert; der Dünkel führt es auf diese Irrbahn und die Unnatur wird das Ziel sein, zu dem es gelangt. Jeder große Künstler hat eine solche Zeit der Schule gehabt, wo er sich einem früheren Meister vertraut, wo er sich an fremde Muster fesselt, um an ihnen zu lernen. Der Schüler, der über dieser Hingebung seine Selbständigkeit verliert und in Nachahmung aufgeht, hätte doch niemals eigene Wege gefunden. Das wahre Talent aber blickt in seiner Lehrzeit nur so angespannt in den fremden Geist, um aus der innigsten Kenntniß desselben die Unterschiede des eigenen Geistes um so schärfer kennen zu lernen und sich dann um so selbständiger zu trennen. So hatten sich Raphael und Titian, so haben sich Goethe und Schiller an fremden Meistern erst in ihre Kunst eingeübt; die letzteren eben an unserem Shakespeare selbst. Und so that dieser wieder. Er blickte an Plautus und Seneca frühe und spät, und fern von jeder Anmaaßung, hinauf; im Anfange wohl selbst an

Marlowe und Greene. Bei diesen freilich mußte er bald fühlen, daß er nur lernen konnte, wie er es nicht machen mußte; er hob die Greene'schen Stücke, indem er sie bearbeitete; er schmückte sich mit fremden Federn, warf ihm dieser vor, aber er konnte sich bewußt sein, daß er den fremden Federn wieder Schmuck verliehen hatte. Die Sitte, nach der sich damals die Dichter der verschiedenen Theater ihre Stoffe einander entnahmen und sie neu verarbeiteten, war der dramatischen Dichtung ungemein günstig. Man lernte aus den Vortheilen und dem Schaden der anderen Bühnen die Lieblingsmaterien des Publicums kennen und vergriff sich auf diese Weise selten im Stoffe. Viele Hände beschäftigten sich dann über einerlei Gegenstand; ihre Bearbeitungen fielen dem öffentlichen Urtheile anheim; der Stoff und seine Bedeutung, die Charaktere und ihre Behandlung läuterten sich. Aehnlich war es in dem antiken Drama gewesen. In jener Jugend der Welt gab es der dramatischen Stoffe aus Mythe und Geschichte überhaupt noch wenig; an jedem der wenigen versuchte sich jeder namhafte Dichter einmal; die stets erneuerten Behandlungen verklärten sich da allmählig zu der reinen Gestalt, die wir an den griechischen Tragödien bewundern. Nur etwas entfernt Aehnliches geschah auf der englischen Bühne, obgleich es hier bei den breiteren, stoffreicheren Werken um so nöthiger gewesen wäre, daß das Gleiche noch gründlicher geschehen wäre. Bei Shakespeare aber kann man in steigenden Graden sehr deutlich bemerken, wie er immer meisterhafter lernte, in älteren Schauspielen, die er sich zur Bearbeitung nahm, immer mehr Schale wegzuwerfen und in den Kern der Stoffe und ihren geistigen Lebenspunkt vorzudringen. Diese Kunst trug er dann auch auf seine epischen, erzählenden Quellen über, und lernte den flachsten Novellenstoffen psychologische und sittliche Tiefe zu geben.

Zweite Periode der dramatischen Dichtung Shakespeare's.

Wir treten aus der ersten Periode der dramatischen Laufbahn unsers Dichters, wo er nur als Bearbeiter fremder Werke erscheint, in eine zweite herüber, die wir etwa mit den Jahren 1592—1600 umgrenzen. In dieser kurzen Zeit schwingt sich der Dichter in einer fast unbegreiflichen Thätigkeit vom Schüler zum Meister auf und durchlebt eine Geistesgeschichte gewiß der merkwürdigsten Art, obwohl wir nur Winke und Vermuthungen haben, ihre Natur näher zu bestimmen. Die Werke dieser Jahre kann man nicht lesen, ohne von den meisten den Eindruck zu empfangen, daß der Dichter eine glückliche, gehobene Zeit durchlebte, als er sie schrieb. Die ungetrübte Heiterkeit, der muthwillige Kitzel, der aus allen Lustspielen dieser Jahre, der Uebermuth, der aus Heinrich IV. spricht, läßt ohne Zwang auf ebenso viel inneres Selbstgefühl wie auf äußeres Wohlbehagen des Dichters schließen. Auch werden wir später finden, wenn wir aus der Betrachtung der Werke dieser Epoche auf Shakespeare's Lebensgeschichte zurückkommen, daß sein rascher Erfolg als Spieler und Dichter, sein Ansehn in der höheren Gesellschaft, ehrende Bekanntschaften und Freundschaften, eine glückliche äußere Lage, die ihn befähigte seinen Eltern in ihrer Noth wirksam beizuspringen, daß dieß Alles, sage ich, eine Reihe von günstigen Schicksalen ausweise, ganz geeignet, den jungen Dichter in die glückliche Stimmung zu versetzen,

wo sein Talent so schnell, so unermeßlich wuchern konnte. Am Ende dieser Periode scheint sich dann ein Schatten über dieses Glück zu werfen, der Shakespeare den Anstoß zu einer ernsteren Betrachtung und noch tiefern Durchdringung des menschlichen Seins und Lebens gab. Es ist auffallend, daß, nachdem zwischen 1590—1600 das Lustspiel in der Reihe seiner Werke sehr entschieden vor dem Trauerspiele vorgeherrscht hatte, nachher umgekehrt das Trauerspiel und das ernste Schauspiel in so entschiedenem Uebergewichte erscheint, daß uns eben dieser Gegensatz nöthigt, von dort an eine dritte Periode der Shakespeare'schen Dichtung zu datiren.

Die Werke dieser Periode sind in sich fast jedes Einzelne bedeutungsvoll und groß; die Gruppe als Ganzes betrachtet bietet noch eine besonders merkwürdige Erscheinung dar durch die große Vielseitigkeit, die sich in den behandelten Stoffen ausspricht. Sie spalten sich in drei ihrer innersten Natur nach verschiedene Theile. In den Anfängen dieses Zeitabschnittes begegnen wir einer Reihe von Stücken wesentlich erotischen Inhalts, deren Mittelpunkt die Leidenschaft und die Werke der Liebe bilden: die beiden Veroneser, Verlorne Liebesmühe, Ende gut Alles gut, der Sommernachtstraum, Romeo und Julie. Ihnen zur Seite liegen, bis auf Eine, die sämmtlichen Historien, die Shakespeare nach Heinrich VI. bearbeitet hat, trockenen, realeren Inhaltes, die Welt des äußeren Lebens und Wirkens jener Gefühlswelt wie in absichtlichem Gegensatze, in gleicher Breite, mit gleichem Nachdruck entgegengestellt: Richard II. und III., König Johann, Heinrich IV. und V. An dem Schlusse des Zeitraumes liegt dann eine dritte Gruppe von Lustspielen ganz nahe zusammen, in denen Shakespeare, in der heitersten Freiheit und Freudigkeit des Geistes, scheint es, diese Gattung auf die höchste Stufe der Vollendung erhoben und ihren heitern Charakter am reinsten und ungetrübtesten festgehalten hat, was dann den plötzlichen Uebergang zu den Tragödien der dritten Periode seiner Dichtung um so überraschender macht. Jedem Einzelnen dieser Werke immer mit ganzer

Sicherheit das Jahr seiner Entstehung anzuweisen ist nicht möglich; sie fallen aber nach dem übereinstimmenden Urtheile aller befugten Kritiker sämmtlich in die angegebene Periode oder wenig darüber hinaus. Die Geschichtstücke und die Liebesstücke sind von dem Dichter gemischt durcheinander gearbeitet worden, die geschichtlichen nicht in chronologischer Reihe, sondern wie es die Lust am Stoffe mit sich brachte. Wir werden uns daher bei der Besprechung dieser Werke nicht ängstlich an die Zeitordnung binden, sondern nur die drei Reihen im Großen getrennt verfolgen und dann innerhalb jeder einzelnen, mit möglichstem Anschluß an die wahrscheinliche Chronologie, die einzelnen Stücke durchgehen und beachten, ob sich irgend ein geistiger Faden darin entdecken läßt, der uns neben der Zeitrechnung vielleicht noch eine andere Reihenordnung der Gedanken und Empfindungen nachweist.

1. Erotische Stücke.

Wir sprechen zuerst von der Reihe der erotischen Stücke, in denen Shakespeare mehr oder weniger ausschließlich das Wesen und die Natur der Liebe dargestellt hat. Von dieser Art sind die oben genannten Stücke alle, während in Shakespeare's späteren Dramen die Liebesverhältnisse nur noch in den Lustspielen den Mittelpunkt, und zwar nur der Intrigue, nie mehr, so wie hier, zugleich den geistigen Kern der Stücke bilden; während sie in seinen Tragödien immer nur so weit vortreten, wie sie in der großen Mannichfaltigkeit des Lebens eben auch nur Eine Seite unserer Existenz darstellen. Bei unseren deutschen Dichtern, selbst den größesten, nimmt diese Seite unseres Wesens einen viel zu breiten Raum ein, als daß dieß dem Reichthum ihrer Dichtungen, im Vergleich zu Shakespeare's Werken, nicht den größten Eintrag hätte thun müssen. Sie fühlten nichts von jenem natürlichen Drange des englischen Dichters, sich in dem großen Wir-

kungskreise des äußeren Lebens, in der Geschichte, festzusetzen, um dem persönlichen Gemüthsleben ein Gegengewicht zu halten. Wo sie selbst in historischen Stücken einen Liebeshandel nur als Episode einflochten, überwog bei ihnen die Vorliebe für diesen gemüthlichen Theil und der dichterische Glanz und Nachdruck heftete sich auf ihn. Von dieser unserer empfindsamen Dichtung gilt im großen Ganzen, was Shakespeare in Verlorener Liebesmühe sagt: daß nie ein Dichter gewagt die Feder zu ergreifen, ehe er sie in Liebesseufzer eingetaucht. Aber so war es bei ihm selber gleichwohl nicht. Wir können aus den angedeuteten Lebensverhältnissen Shakespeare's schließen, daß er in seiner Jugend eine Weile das gewesen sein mag, was er in Verlorener Liebesmühe und den Veronesern einen der Liebe Geweihten und Angelobten nennt, und dieß zwar in eben der Periode, wo er die Liebesstücke erschuf die wir zunächst betrachten wollen. Aber es war auf alle Fälle nur eine Periode, eine vorübergehende Zeit, worin er von dieser Leidenschaft persönlich beherrscht und dichterisch mit ihr beschäftigt war; und in diese dichterische Beschäftigung wieder verlor er sich keineswegs mit ganzer Hingebung, sondern sorgte in dem glücklichsten Triebe einer vielseitig geschaffenen Natur dafür, seinen Schilderungen des übermächtigen Gefühlslebens mit der Betrachtung der großen Geschichtswelt äußerer Thaten das Gleichgewicht zu halten.

Verliert man selbst diese großartige Zweiseitigkeit aus den Augen, versenkt man sich ganz und nur in diese Liebesstücke aus dieser Zeit, so behandelt er, selbst wieder in dieser ausschließlichen Richtung, den Vorwurf ganz anders als unsere deutschen Dichter. Die idealen Liebeshelden unseres Schiller, die schwach sinnlichen unseres Goethe sind durch das empfindsame Element, das die neuere Poesie überall der Liebesdichtung einmischt, von einer ganz eintönigen Färbung; auf unserem Theater gibt es daher eine stehende Charakterform des Liebhabers, die der damit betraute Spieler so ziemlich auf einerlei Weise abspielt. So war es nicht in Shakespeare's Umgebung, es ist

wenigstens in seinen Werken nicht darauf angelegt. Die weite Aufgabe, die Leidenschaft der Liebe, behandelte Shakespeare in einer weit großartigeren Weise. Er schilderte sie nicht allein auf sich selbst bezogen, sondern in den mannichfaltigsten Verbindungen mit anderen Leidenschaften und in den verzweigtesten Beziehungen zu anderen menschlichen Verhältnissen; es ist ihm ein Bedürfniß, sie in ihrem ganzen Wesen, in allen ihren Wirkungen, ihren guten und schlimmen Eigenschaften gleich in jenen ersten fünf Stücken, die wir diesem Vorwurf ganz gewidmet finden, in einer möglichsten Fülle und Mannichfaltigkeit darzustellen. Er zeigt in den Veronesern, wie sie sich zu dem Menschen verhält der sich ihr ganz preis gibt und zu dem Thatkräftigen, der ihr fremd steht. Er zeigt in Verlorener Liebesmühe, wie sie durch ascetische Gelübde unter jugendlichen Genossen unnatürlich unterdrückt werden soll und wie sich das rächt. Er zeigt in Ende gut Alles gut, wie sie von männischem Hochmuth und Standesstolz verschmäht wird und wie sie den mit Treue und Hingebung überwindet. Er zeigt im Sommernachtstraum in einer bewundernswürdigen Allegorie die Irrungen der blinden, aller Vernunft beraubten Liebe, die den Menschen in ein Traumleben ohne Besinnung dahinreißt. Er zeigt endlich in dem hohen Lied der Liebe, in Romeo und Julie, wie diese gewaltsamste aller Leidenschaften zwei menschliche Wesen in ihrer furchtbarsten Macht ergreift und, gesteigert in den günstigen Naturen durch ihre ungünstigen Schicksale, sich auf die Höhe treibt, wo sie sich selbst überstürzt und vernichtet. Und nachdem der Dichter, bis zu diesem äußersten Punkte vorgeschritten, diese Seite der Menschennatur nach ihrer Weite und Tiefe durchmessen hat, kehrt er gleichsam persönlich unbetheiligter in sich zurück und gönnt ihr in seinen späteren Werken einen so breiten und ausschließlichen Raum nicht mehr wieder.

Diese Vielseitigkeit der Liebe, ihre mannichfaltigen Beziehungen und Wirkungen auf die menschliche Natur, hat von allen Dichtern aller Zeiten Shakespeare ganz allein in größerem Umfange geschil-

dert. Wer die ganze epische und dramatische Dichtung von Franzosen, Italienern und Spaniern durchfliegt, der wird alle Liebesverhältnisse bis zur Langenweile in einerlei Form und Auffassung behandelt finden. Diese Manier war eine Ueberlieferung des Mittelalters, wo die ritterliche Sitte und Galanterie die sinnlichen Triebe geistig verklärte und eine schwärmerische Frauenverehrung in Leben und Dichtung drang, die das Alterthum nicht kannte. Diese Zeit sah die Liebe als einen Quell der Sittigung, ja als einen Quell der Kraft und Thaten an, und die Dichtergeschlechter der folgenden Zeiten faßten sie nur von dieser ihrer veredelnden Seite auf, in einer Vorliebe und Ausschließlichkeit, die ein Kenner des Lebens wie Shakespeare nicht theilte. Er hatte auch ihre Schattenseiten erfahren: wie sie die Kraft der Thaten zu lähmen, die Sitten zu gefährden, in Verderben und Verbrechen zu stürzen eben so fähig ist, als für ein reines Leben zu gewinnen und Geist und Seele zu adeln. Diese doppelte Natur und zweideutigen Werth der Liebe und ihrer Wirkungen hat Shakespeare schon in seiner ersten Jugend durchschaut. In Venus und Adonis wirft die Göttin nach dem Tode ihres Lieblings einen Fluch auf die Liebe, der im Keime gleichsam die ganze Entfaltung dieser Materie in sich schließt, wie sie Shakespeare in der Reihe seiner Dramen niedergelegt hat. Es lohnt der Mühe, die Stelle in ihrem ganzen Umfange zu hören. „Hinfort, so lautet sie, soll Sorge der Liebe steter Begleiter sein; sie soll gefolgt sein von Eifersucht, und süßen Anfang, bitteres Ende haben; nie unter Gleiche getheilt sein, sondern unter Hoch und Niedrig, so daß der Liebe Lust nie ihrem Leide gleichkomme. Sie soll sein unstet, falsch, betrügerisch; knospen und welken in Einem Athemzuge; im Grunde Gift, am Rand mit Süßigkeit umzogen, daß sie das treueste Gesicht betrüge. Den Stärksten soll sie am schwächsten machen, den Weisen stumm schlagen und den Narren sprechen lehren. Sie soll karg sein und verschwenden; das hinfällige Alter soll sie tanzen lehren, den trotzigen Raufbold in Ruhe bannen; den Riesen niederwerfen und

den Armen mit Schätzen beladen. Sie soll sein rasend toll und albern mild, und den Jüngling alt, den Greis zum Kinde machen. Sie soll argwöhnen, wo keine Ursache ist, und nicht fürchten, wo sie am meisten mistrauen sollte; sie soll erbarmend sein und allzustreng, höchst trügerisch, wo sie gerecht erscheint, und störrisch, wo sie scheinbar lenksam ist. Sie soll Furcht dem Muthe und Muth der Memme verleihen; soll Ursache werden zu Krieg und schrecklichen Thaten, und Zwietracht säen zwischen Sohn und Vater, dienstfertig und fördernd jedem Zwiespalt, wie trockener Zunder für das Feuer ist". Man muß sich erinnern, daß dieß in einem Alter geschrieben ist, das in der ersten Stärke der Gefühle die Liebe sonst nur im Lichte der Verklärung sieht, und daß es in einem Gedichte niedergelegt ist, welches gerade den sinnlichen Trieb in der herkömmlichen Weise junger Dichter zu vergöttern schien, man muß sich der Zeit und des Ortes dieser Stelle erinnern, um ihren Werth und ihre Bedeutung recht zu würdigen. In den Liebesstücken der Periode, die wir betrachten wollen, ist die Reihe dieser Gedanken bei lebenvolleren Gelegenheiten mannichfaltig wiederholt und in köstlichen Sätzen und Sprüchen niedergelegt; und weit mehr als dieß, sie ist auch in dem Kreise der Shakespeare'schen Werke in Charakteren, Lagen und lebendigen Bildern in einer Fülle und Tiefe veranschaulicht und verkörpert, wie das von keinem anderen Dichter wieder geschehen ist. Und es ist nicht etwa, im Widerspruche mit aller herkömmlichen Dichtung, auf jenem Fluche der Liebe in diesen Gemälden allein verweilt, auch ihr reichster Segen ist in eben so vielen Gegenstücken, mit eben so vieler Innigkeit und mit der gleichen Lebendigkeit entfaltet. Wie in dieser Leidenschaft der reiche Habsüchtige niedergeworfen und getäuscht, der Arme gehoben und bereichert wird, lesen wir im Kaufmann von Venedig. Wie sie den Gimpel zum Verschwender, den Weichlichen zum Raufbold macht, ist in Roderigo versinnlicht. Wie sie den Weisen schlägt, wie schwer sie mit Vernunft und Besinnung zu paaren ist, stellt Maaß für Maaß vor die Augen. Daß

sie die Narren sprechen lehre und die Alten zu Kindern mache, in wie treffenden Carikaturen haben das die burlesken Theile von Shakespeare's Lustspielen entwickelt! Wie sie den allerfeinsten Sinn am liebsten aufsucht, aber auch gefährdet, ist in jenem reizenden, oft wiederholten Bilde und Beispiele ausgesprochen, daß auch der Wurm die zarteste Knospe am frühesten annagt; und wieder in anderen Gemälden wie im „Sturme" erscheint die reizendste Unschuld von diesem Geiste ergriffen, ohne in ihrer makellosen Reinheit auch nur leise versehrt zu werden. Wie die Liebe unstet, falsch, betrügerisch ist, wie sie meineidig wird und die Schwüre wie Stroh im Feuer des Blutes aufzehrt, ist in den Veronesern veranschaulicht, aber auch wie die treue Liebe, voll innerer Schönheit, den leichten Sinn des Untreuen mit Thaten der Aufopferung beschämt. Die niedersten und höchsten Täuschungen dieser dämonischen Leidenschaft sind in Troilus und Cressida in das hochironische Gemälde jenes trojischen Kampfes gelegt, in die Parodie des unsterblichen Liedes von jener Liebe, die die Ursache zu so langem Kriege und so schrecklichen Thaten geworden. Und dann wieder, diesem bewegten äußeren Schauspiele ein ganz geistiges Gemälde gegenüber: wie sie alle Sinne und Lebensgeister steigert, Erzeugerin und Erzeugte der Phantasie, der ewige Gegenstand und die ewige Quelle der Dichtung ist, in welchen reizenden Zügen und Symbolen ist dieß in die magischen halbdunkeln Bilder des Sommernachtstraumes eingewoben! Wie die Liebe den Mann im Müssiggange (love in idleness) überrascht, wo der Charakter in äußerer Unthätigkeit erschlafft, wie sie dann sein ganzes Wesen ausfüllt und ihn von der Natur des Mannes abtrünnig macht, ist in Romeo, in Proteus, in Antonius dargestellt; im Othello aber wehrt sich die Natur des Helden dagegen, daß ihn Amor in die Fesseln träger Genüsse schlage und ihm die Schärfe des Geistes und der Thatkraft stumpfe. Wie Eifersucht das Gefolge der Liebe ist und argwöhnisch macht wo keine Ursache ist, und arglos wo Mistrauen am Orte wäre, hat eben dieses Trauerspiel von Othello und das Wintermährchen

zum Gegenstande; wie dagegen dieß „grünaugige Scheusal" durch eine harmonische Natur und vertrauende Treue überwunden wird, entwickelt im Gegensatze die Geschichte von Posthumus und Imogen. Wie die Liebe unter Hoch und Niedrig getheilt ist, wie sie auch einmal bitter anfängt und süß endet, ist in Ende gut Alles gut geschildert; aber das Grundthema jenes Fluches der Liebesgöttin, wie der Liebe Lust nie ihrem Leide gleichkommt, wie sie süßen Anfang und bitteres Ende hat, im Grunde Gift am Rande Honig ist, wie sie knospt und welkt in Einem Augenblicke, wie sie von ungestümer Art zu verzweifelten Entschlüssen leitet und wie ein Blitz vergänglich sich in sich selbst verzehrt, das ist in dem Gedichte von Romeo und Julie für die Ewigkeit entworfen. Es umfaßt den ganzen Vorwurf, den andere Gedichte und Dichter so tausendfach unter sich theilten, in Einem überreichen Erzeugnisse. Daß die Liebe in ihrer vollen Kraft mit Standesvorurtheilen und Convenienz in stetem, unheilvollem Kampfe liegt, das ist der Mittelpunkt aller tragischen Liebesgemälde in Leben und Dichtung von jeher gewesen. „Liebe ist nicht Liebe, wo sie mit Rücksichten vermengt ist", dieß ist das Kennzeichen, womit die Natur und der Dichter die Leidenschaft in ihrer höchsten Gewalt bezeichnen; in dieser ihrer Stärke ist der Stoß der Natur auf die Sitte, allmächtiger, schrankenloser Gefühle auf die nothwendigen Schranken des gesellschaftlichen Lebens unvermeidlich, und in diesem Zusammenstoße ist die tragische Natur dieser Leidenschaft begründet, die nie ein Dichter mit dieser überlegenen Ruhe und doch auch lebendigen Bewegung, mit dieser Gemüthserregung und doch sittlichen Unbefangenheit, mit dieser Unmittelbarkeit eigener Erfahrung und doch geistiger Unparteilichkeit zugleich geschildert hat wie Shakespeare in Romeo und Julie. Es ist das einzige Stück, hat der kalte Lessing gesagt, an dem die Liebe selber gleichsam zu schreiben geholfen hat.

Die beiden Veroneſer.

In der Reihe der erotiſchen Stücke dieſer Periode ſtellen wir in Uebereinſtimmung mit den meiſten engliſchen Kritikern die beiden Veroneſer voran; man ſetzt ſie 1591 noch vor die Irrungen. Die einzelnen langen Knittelverſe in den burlesken Partien, die häufigen Alliterationen, viele lyriſche, im Sonnettenſtile gehaltene Stellen von ſehr zarter aber wenig dramatiſcher Poeſie, ſetzen das Stück in des Dichters früheſte Zeit. Intriguen- und Charakterluſtſpiel liegt hier nicht wie in der Zähmung neben einander, ſondern iſt verſchmolzen. Die Handlung erinnert in ihrem Haupttheil an die Geſchichte von Felix und Felismena (in der Diana von Montemayor), die Shakeſpeare aus einer älteren dramatiſchen Behandlung dieſes Gegenſtandes (the history of Felix and Philiomena 1584.) oder auch aus der Handſchrift einer erſt 1598 gedruckten Ueberſetzung der Diana von Bartholomew Yong bekannt ſein konnte; ſie iſt etwas arm und leichthin; die Züge feinerer Charakteriſtik dagegen fangen gleich in dieſem erſten ſelbſtändigen Stücke des Dichters an in einem Reichthume vorzutreten, wie er in den Figuren der ſieben blos überarbeiteten Stücke, mit Ausnahme etwa von Petruccio und Katharina, noch nicht gefunden wird.

Das Stück handelt von dem Weſen und der Kraft der Liebe, und vorzugsweiſe von ihren Beirrungen der Ueberlegung und der

Sitte, ganz allgemein, und es ist nicht wohl gethan, einen schärfer abgegrenzten Gedanken hineinzulegen. Die zweiseitige Natur der Liebe ist gleich hier mit jenem gleichmäßigen Nachdrucke nach beiden Seiten hin und in jener vollkommenen Unbefangenheit hervorgehoben, die schon Goethen an Shakespeare so überraschend war. Diese gegensätzliche Aufgabe zu lösen, erleichtert sich der Dichter mit einem ästhetischen Kunstgriffe, der ihm ganz eigenthümlich ist, dem wir in diesem Jugendwerke gleich in besonderer Deutlichkeit begegnen und den wir fast in seinen sämmtlichen Dramen immer werden wiederkehren sehen. Bau und Anlage des Stückes ist nämlich in einem strengen Parallelismus ausgeführt; die Charaktere und Sachen sind so scharf in Beziehungen und Gegensätze zu einander gebracht, daß nicht allein das Gleichartige sich unter einander, sondern auch das Entgegengesetzte sich gegenseitig zu erklären dient. Wir wollen auf diesen Punkt den Nachdruck unserer Erörterungen legen.

Ein Freundespaar trennt sich in der ersten Scene, Valentin und Proteus. Schon die Namen haben eine Bedeutung, die auf gegensätzliche Charaktere hindeutet. Valentin, von einer tüchtigen biederen Natur, ist ein Mann der Thatkraft; von Ehre getrieben sich in die äußere Welt, in Hof- und Kriegsdienste zu werfen, reist er so eben nach Mailand ab; er ist von der einfach schlichten Art eines Landjunkers, ohne feingesiebte Sprache; Mund und Herz ist bei ihm Eins; seine Großmuth von keinem Zweifel berührt; selbst edel hält er auch den Schlechten für gut; sein Gemüth ist von jeder Bewegung rasch ergriffen, sein Handeln von Reflexionen nicht gestört. Ein goldener Freund, bereit zu jedem größten Opfer der Freundschaft, ist er dagegen noch ohne Regungen für das andere Geschlecht; sein Spott liegt vielmehr auf der Liebessucht seines entzündlicheren Freundes. Dieser Proteus, ganz im Gegentheile, ist ein Mann des Gedankenlebens, voll verlockender Tugenden und Fehler, voll vollendeter Gewandtheit des Geistes. Es heißt von ihm, er sei unter den Guten der beste; das Gute in ihm zeigt sich in dem Stücke (und dieß

ist ein entschiedener Fehler) nicht in Thaten, sondern nur in der Ueberlegenheit seiner Anlage. Der Liebe ganz hingegeben, völlig ausgefüllt von ihrem Trachten und Streben, klagt er sich selbst an, seine Jugend in gestaltloser Unthätigkeit zu verbringen; in Gefahr genußsüchtig und selbstsüchtig den Mannescharakter zu verleugnen, erscheint er als einer jener jungen Geister, die wie die vorgerücktesten Knospen von dem Wurme zu frühe angenagt sind. Die Einseitigkeit des Triebes in beiden soll nun gleichsam zur Strafe ihre Ergänzung erhalten: mitten aus seinen glücklichen Liebeswerbungen heraus wird Proteus zu seiner Verzweiflung dem Freunde Valentin von seinem Vater nach Mailand nachgesandt, um sich wie Er an dem äußeren Leben zu schulen; den Valentin aber trifft für seine ganz auf äußere Thaten gestellte Neigung — so legt er es selber (II, 4.) aus — die Strafe, daß sich in Mailand des Herzogs Tochter Silvia in ihn verliebt. Für Valentin ist diese neue Lage ein Zuwachs der Erfahrung und Bildung, den er sich in seiner Weise aneignet, für Proteus ist die angemuthete Veränderung ein Zwang, gegen den sich seine eigenliebige Natur sträubt. Die Art, wie sich beide in diesem Wechsel nehmen, entwickelt sich auf die feinste Weise aus der gegebenen Anlage ihrer Charaktere. Den geraden, arglosen, auf seine männlichen Zwecke gerichteten Valentin muß die Liebe aufsuchen, wenn sie ihn treffen will; die Tochter des Herzogs kann ihn schon als ein Gegenstand fesseln, der zugleich seinen aufstrebenden Ehrgeiz reizt. Aber, wie man es von ihm erwartet, er benimmt sich in den Werken der Liebe als ein Neuling; seine erwachende Neigung verräth er durch offenes Anstarren das aller Welt auffällt, und durch hochfahrende schnöde Begegnung gegen Silvia's Bewerber Thurio, seinen Nebenbuhler. Als sie seiner Bescheidenheit entgegenkommt und ihn in ihren Briefen umwirbt, versteht er sie nicht und sein Diener Flink muß ihm ihre Absicht erst auslegen. Sein Bärengang, sein krähendes Lachen sind nun dahin; sein Freund Proteus fände nun Stoff über die Verwandlung zu lachen, die die Liebe mit ihm

angestellt hat. Thatlustig geht er, da der Standesunterschied eine Verbindung undenkbar macht, auf den Plan, Silvia zu entführen, in der ihm eigenen Besinnungslosigkeit ein; statt sich vor den Schlingen des Herzogs zu hüten, geht er arglos und zuversichtlich hinein, sich selber mehr zu verstricken. Nachdem ihn für seinen Entführungsplan Verbannung getroffen, gibt er sich einer Räuberbande willenlos und unbedenklich hin; die Verzweiflung treibt ihn, die thätige Lebensweise sagt ihm zu, der Mann, der ihn auffordert, rührt ihm das Herz mit dem ähnlichen Schicksale, das auch Er erlitten hatte. Zu diesem Aeußersten hatte ihn die Verrätherei seines Freundes getrieben. Denn Proteus, wie er nach Mailand gekommen war, hatte im Augenblick seine Julie vergessen. Seine Liebe ist vor allen Dingen Selbstliebe. Ganz in den Einen Hang verloren, nach Mailand gekommen, von Julie getrennt, erträgt er in seiner liebebedürftigen, schwachen Natur nicht einen Augenblick die ungewohnte Leere und Verödung. Wie Romeo, von seiner Geliebten verschmäht, desto heftiger in eine neue Liebe verfällt, so der von Julien getrennte Proteus; er wirft sein Auge auf die Geliebte des Freundes und, von dieser Einen Verirrung ergriffen, verfällt er von Fehler in Fehler und durchrennt nun alle Sünden. Von dem Sinnesrausche einmal bethört, weiß er mit der feinsten Sophistik alle Unthaten zu entschuldigen und zu beschönigen. Falsch und wankelmüthig vergißt er seine Eidschwüre an Julie, er bestrickt den Herzog, er verräth den Freund, er geht in der Schlechtigkeit so weit, daß er Verleumdung als Mittel anbietet, um Valentin bei Silvia vergessen zu machen und daß er sich selbst zum Verleumder hergibt. Sein Benehmen gegen den Nebenbuhler Thurio zeigt, wie er ein Kenner der Liebe ist, wie er mit Meisterschaft ihre Künste übt, wie er sich solch einem Gegner gegenüber sicher und siegreich weiß. Er lehrt ihn die Geheimnisse der Liebe, wohl wissend, daß er nichts davon begreift; Er, selbst ein Dichter, heißt ihn Silvia mit Liedern umwerben, da er weiß, daß er doch nur ein elendes Reimwerk zusammenschweißen wird. Der Dichter

hat uns durch den Liebesſtil der drei Liebenden köſtlich auf ihre Begabung zur Liebe hindurchblicken laſſen. Er theilt uns das Gedicht Thurio's mit, eine armſelige gereimte Plattheit, die die deutſchen Ueberſetzer gar zu treuherzig für ganz ernſt gemeinte Shakeſpeare'ſche Lyrik genommen haben. Der Dichter hat ächte Poeſie genug, um es nicht ſcheuen zu dürfen, dem albernen Werber ein albernes Gedicht zu leihen und, indem er ein unverdienſtliches Poem einflicht, ſich ein neues Verdienſt der Charakteriſtik zu erwerben. Das Gedicht, das Valentin an Silvia (III, 1.) richtet, iſt in derſelben charakteriſtiſchen Art; in dem üblichen Conceptenſtil der Liebe verfaßt zeugt es von ziemlicher Schwerfälligkeit des Reimtalents und iſt mehr Kopfarbeit als Erguß eines heftigen Gefühles. Von Proteus haben wir nur die Bruchſtücke und verlorenen Worte, die uns Julia aus ſeinem zerriſſenen Briefe mittheilt: „gute Julia — der liebewunde Proteus — der arme, aufgegebene, der heißliebende Proteus an ſeine ſüße Julia" — eben genug Worte um uns zu ſagen, daß dieß unter den dreien der Mann iſt, der die eigentliche Redekunſt der Liebe verſteht. Mit dieſem Briefe hatte er das freie Herz der unbewehrten, argloſen Julie im Sturm genommen; bei der von Valentin eingenommenen Silvia, ſo viel Kriegskunſt der Liebe verſteht er wohl, bedarf es förmlicher Belagerungskünſte, und darum beſetzt er jeden Zugang zu ihr, ſchafft ſich an Vater und Nebenbuhler Helfer und Bundesgenoſſen und verſucht ſich mit den Liſten der Verleumdung einzuſchleichen. Aber er hatte Alles berechnet, nur nicht einen Frauencharakter, der eben ſo viel männlich Kräftiges als Er weiblich Schwaches an ſich hatte.

Die beiden Geliebten ſtehen gekreuzt zwiſchen den Freunden in dem ähnlichen Gegenſatze Die blonde Julie, Proteus' Freundin, iſt in dem Maaße eine rein weibliche, wie Valentin eine rein männliche Natur. Züchtig, befangen, auf ſtrenge Ehrbarkeit haltend läßt ſie ſich von Proteus ſuchen, und will es kaum geſtatten, daß er ſie ſuche; ſie will ihrer Lucette nicht glauben, daß das eingeſchloſſene

Feuer das heftigſte iſt, denn noch hat ſie dieſe Erfahrung nicht gemacht, die ſie ſpäter faſt mit denſelben Worten von ſich ausſagt. Als Proteus' Liebe die erſte Erhörung bei ihr findet, bleibt ſie in ihrem heimlichen Gedankenleben das gleiche holde Weſen; im Augenblick des Abſchiedes findet ihr volles Herz keine Worte. Aber nun getrennt von Proteus erfährt ſie die ähnliche Verwandlung ihres Weſens wie Valentin; es zündet in ihr die Raſchheit und Heftigkeit ſeiner Leidenſchaft, ſo wie Silvia's leichtſinniger Muth zur Flucht in Valentin. Sie reist dem Manne ihres Herzens nach, ſie träumt ſich Elyſium am Ziele, an dem ſie durch Proteus' Treuloſigkeit grauſam aus ihrem Traume geweckt werden ſoll. Es kann ſie das Bedenken nicht zurückhalten, daß ſie mit dieſem Schritte ihren weiblichen Ruf auf's Spiel ſetzt. Sie erfährt an ſich, wie die reinſte ſchuldloſeſte Liebe die Hinderniſſe auf ihrem Wege am ſchwerſten erträgt. Die Geliebte des Valentin iſt zu dieſem ſanften Geſchöpfe ganz ſo als Widerſpiel gehalten, wie Proteus zu Valentin. Die kaſtanienbraune Silvia, waghalſig, ſorglos (reckless) wie ſie heißt, geht etwas über die Sphäre der weiblichen Natur hinaus; ſie iſt weniger gemüthvoll als Valentin und Julie, mehr geiſtreich und gewandt, dem projectreichen Proteus ähnlich; neckiſch gefällt ſie ſich den Thurio hinzuhalten und zu verſpotten; ſie iſt von dem raſchen Witz, den Shakeſpeare allen ſeinen kühneren, vordringlichen Frauencharakteren geliehen hat. Sie ſelbſt iſt es, die Valentin entgegenkommt, die die Hoffnungsloſigkeit ihrer Liebe einſieht und den Plan zur Flucht angibt; ſie durchſchaut den Proteus und ſein Gewebe der Treuloſigkeit; ſie gibt zuletzt ihren Stand und ihren Vater dran, um Valentin nachzuziehen und wählt ſich, menſchenkennend und ihrer Sache ſicher, in Eglamur, der ſelbſt geliebt und ſeine Geliebte verloren hat, den treueſten und ehrenhafteſten Begleiter.

Die Verwickelung löst ſich am Ende durch ein abenteuerliches Zuſammenfinden Aller in einem Schluſſe auf, der allen Beurtheilern raſch, abgebrochen und unkünſtleriſch ſchien. Auch iſt es unleugbar,

daß hier alles Aeußere der Intrigue fahrlässig behandelt ist. Bei alle dem soll man sich hüten, unbedacht auszusetzen. So ist gerade in diesem Falle von psychologischer Seite die Entwickelung am meisten angefochten worden, wo sie gerade am gesichertsten ist. Sie ist wesentlich herbeigeführt durch das Anerbieten Valentin's, seinem treulosen Freunde seine Geliebte zu opfern. Das fand Charles Lamb und Andere einen nicht gerechtfertigten Anfall von überspanntem freundschaftlichem Heroismus. Aber dieser Zug liegt ganz in Valentin's Charakter. Daß er dem Dichter nicht absichtslos nur so entfallen ist, läßt sich wieder aus dem bloßen Parallelismus der Anlage erkennen. Denn auch Julia zeigt sich uns von derselben Seite der Entsagung aus der gleichen Gutmüthigkeit und Selbstentäußerung, die in ihr wie in Valentin der Gegensatz gegen Proteus' Eigenliebe ist. Sie hat bei Proteus Pagendienste genommen, sie bestellt seine Botschaften an Silvia in der Absicht, den Wolf in seiner Heerde zu spielen, aber Silvia nimmt sie so ein, daß ihre feindselige Absicht auf der Stelle entwaffnet ist. Valentin in dem heftigsten Wechsel der Gefühle ist in dieser Entwickelungsscene auf der Spitze seiner rasch empfindenden und rascher handelnden Natur. An den Freund länger und mehr gefesselt als an Silvia, und nach seiner Art das Schlechte in dem Gutgeglaubten nicht begreifend, hat derselbe Mann, der den gehaßten Thurio gleich hernach vor den Augen des Herzogs mit Tod bedroht, in dem Augenblicke, da er den Verrath des Freundes erfährt, da er ihn sogar gewaltsame Hand an Silvia legen sieht, keinen Grimm, kein Rachegefühl gegen ihn; nichts als den schweren Seufzer der Enttäuschung: „Es thut mir weh, daß ich dir nicht mehr trauen darf und der Welt absagen muß um deinetwillen". An einen Besitz Silvia's darf der Räuber ohnehin nicht denken; den reuigen Freund wieder zu gewinnen, bietet ihm der Gutmüthige sein größtes Opfer. Ihn überwältigen, nach seiner Weise, die Gefühle im ersten Anlauf; Proteus im Gegentheile findet sich aus seinen Irrungen zurecht auf eine Erwägung seiner Julie, die

mehr zu ſeinem Kopf als ſeinem Herzen ſpricht und mehr ſein Würdegefühl als ſein Gemüth mit treffendem Vorwurfe aufſtachelt.

Das Alles iſt ſchon ſehr fein angelegt, voll treffender Charakterzüge und ſehr aus Einem Guß. Gegen Shakeſpeare's ſpätere Werke iſt es immerhin leichtere Waare; aber dennoch ſchwer genug, um ganze opera omnia unſerer Romantiker aufzuwiegen, die an dieſem Stücke ihres Dichterhelden zu tadeln wagten, daß Liebesphraſen die Liebe und Heldenphraſen den Helden darſtellen ſollten. So ſagte Franz Horn; eine andere Bemerkung machte Tieck, die von eben ſo oberflächlicher Betrachtung zeugt. Er fand, daß die niedrig komiſchen Scenen unter den Dienern Flink und Lanz nicht mit dem Stoffe verknüpft ſeien, ſondern an ſich zum Lachen aufforderten. In dieſer Weiſe, haben wir früher erfahren, arbeiteten die Dichter vor Shakeſpeare die burlesken Partien ihrer Dramen, um dem Geſchmacke des Pöbels zu dienen. Und ſo ſind auch noch in Shakeſpeare's Anfängen, in den Irrungen und der Zähmung, die Dromios und Grumios und ihre rohen Späße ein Nebenwerk ohne Bedeutung, ſo weit ſie nicht als thätige Figuren in die Verwickelungen der Handlung eingreifen. Dieß ändert ſich aber gleich hier in den Veroneſern, und ſeitdem gab Shakeſpeare der Nothwendigkeit, in die auch er ſich verſetzt ſah, der Lachluſt des Publicums zu genügen, jene Wendung voll Geiſt und Geſchick, die wir gleichfalls ſchon früher angedeutet haben: er gab hinfort ſeinen niedrig komiſchen Partien ſtets einen engen Bezug auf die Haupthandlungen des Stückes. Nicht allein ſind die Diener Flink und Lanz ihren Herren gleichfalls in jener charakteriſtrenden Gegenüberſtellung beigeordnet, der witzige Flink dem einfachen Valentin, der plumpe Lanz dem gewandten Proteus; nicht allein ſind ſie neben ihre handelnden Herren als unbetheiligte Beobachter geſtellt, deren äußerſter Einfalt augenfällig iſt was in der Verblendung der Leidenſchaft dem Witze der Weiſen entgeht: ſo daß Flink die Liebe der Silvia früher als ſein Herr, und ſelbſt der einfältige Lanz die Schelmſtreiche ſeines Gebieters durch-

ſchaut; ſondern ſie ſind auch der Haupthandlung durch Handlungen in eigener Sache parodirend zur Seite geſtellt, in einer Weiſe, die ſelbſt dem Gemeinſten einen hohen ſittlichen Werth gibt. Die Erzählung des Lanz von ſeinem Abſchiede mag als eine Parodie von Juliens ſtummem Scheiden von Proteus angeſehen werden; die Scene, wo Flink ſich in Lanzens Liebesverhältniſſe eindrängt und dafür geſchwungen werden ſoll, carikirt die falſche Eindringung des Proteus in Valentin's Liebe; aber den tieferen Sinn haben die Geſchichten des rohen Lanz mit ſeinem räudigen Hunde, die Scenen gerade, die dem zarteren Leſer unſtreitig am widerlichſten auffallen. Dem täppiſchen, „halbthieriſchen" Geſellen, der mit ſeiner Beſtie mehr ſympathiſirt als mit den Menſchen, iſt ſein Hund ſein beſter Freund. Für ihn hat er Schläge ausgehalten, er hat ſeine Unthaten auf ſich genommen und ihm Opfer aller Art gebracht. Zuletzt will er, aufopfernd wie Valentin und Julie, dieſen Freund ſogar ſelbſt hergeben, ſein beſtes Gut dahingeben, um ſeinem Herrn einen Dienſt damit zu thun. Mit dieſer Entſagungsfähigkeit iſt der blöde Naturmenſch dem glänzenden Muſter menſchlicher Begabung, dem Proteus, gegenüber geſtellt, der eigenſüchtig Freund und Geliebte verräth. Und dieſe feine Beziehung des niedern zu dem edleren Theile des Stücks iſt dann mit der Entfernung von aller Moraliſation in die Handlung ſo geſchickt verſteckt, daß es dem gebildeten Betrachter des Stücks die objective Wirkung der Handlung, und wieder dem Gründling des Parterres ſeine reine Freude an der gemeinen Natur auf keine Weiſe ſtören kann.

Verlorene Liebesmühe und Ende gut Alles gut.

Die Komödie, die in der verbreitetsten deutschen Uebersetzung, dem alliterirten Titel (love's labour's lost) zu Gefallen, sinnloser Weise Liebesleid und Lust genannt ist, gehört unbestritten zu den ältesten Dramen des Dichters und wird mit den Veronesern fast gleichzeitig sein. Die Eigenheiten der Jugendstücke Shakespeare's sind hier vielleicht am gehäuftesten bei einander. Die vielfältige Erwähnung mythologischer und altgeschichtlicher Figuren, der gelehrte Anstrich, die italienischen und lateinischen Sprachbrocken, die hier allerdings schon komischen Zwecken dienen, die ältere englische Versbildung, die hier mehr als irgend wo sonst gehäuften, fast auf die Hälfte des Stückes ausgebreiteten Reime und die zahlreichen doggrel Verse — all das stellt dieß Werk zu den früheren Arbeiten des Dichters. Die Alliteration, ein stilles Vermächtniß der angelsächsischen Literatur, und in englischen Volks- und Kunstgedichten viel üblicher als in irgend einer anderen Sprache, begegnet hier noch häufiger als in den erzählenden Gedichten, in den Sonnetten und in den Veroneser; sie ist dem Pedanten Holofernes in seiner Dichtung ausdrücklich geliehen, der diese Kunst „den Buchstaben affectiren" nennt. Der Stil ist vielfach dem der Shakespeare'schen Sonnette ähnlich, ja ausdrückliche Reminiscenzen finden sich zwischen dem 127. und 137. Sonnette Shakespeare's und den hier eingeflochtenen Sonnetten und

anderen Stellen (IV, 3.) des Stückes. Der Ton der italienischen Schule herrscht in demselben mehr als in irgend einem anderen vor. Die Ueberladung mit Witz ist nur mit der ähnlichen Ueberfülle von Concepten in den erzählenden Gedichten Shakespeare's und der italienischen Manier überhaupt zu vergleichen, der er anfangs huldigte.

Die Komödie macht durch diese Ueberfüllung mit lachlustigen und lachenerregenden Figuren, mit Witzlingen und Carikaturen, den Eindruck eines übermüthigen Scherzstückes; dennoch fühlt wohl Jeder beim Durchlesen einen gewissen Zwang und wird, eben der Ueberhäufung wegen, der komischen Wirkungen nicht recht froh. An Form und Bewältigung des Stoffes ist es unstreitig eins der schwächsten Stücke des Dichters; dennoch ahnt man einen tieferen Gehalt, den man nicht gleich findet, den man sich schwer auseinanderlegt. Man kennt keine Quelle zu dem Inhalt des Stückes, der sich zwar (wie Hunter aus Monstrelet's Chroniken nachgewiesen hat,) in dem Einen Punkte der Geldzahlung von Frankreich an Navarra (II, 2.) an eine historische Thatsache, einen Gebietstausch zwischen beiden Kronen anlehnt; der Dichter, der sonst dem zweideutigen Verdienste der Selbsterfindung seiner Fabeln fast niemals nachgetrachtet, scheint demnach selbst den Stoff ersonnen zu haben, der an einem auffallenden Mangel an Handlung und Charakteristik leidet. Alles dreht sich um einen geistreichen Verkehr in Witz und Ascetik, in Scherz und Ernst herum; die flach gehaltenen Charaktere der Männer sind Geistesformen, die mehr aus der Bildung des Kopfes als des Willens hervorgehen; überall gesuchte Scherze, hohe und oft hohle Reden aber keine Handlung, und dennoch glaubt man herauszufühlen, daß dieser Mangel nicht ein absichtsloser Fehler, sondern ein beabsichtigter Zweck sei. Es ist eine bunte Mischung von abenteuerlichen und sonderbaren Figuren, die meist keinen recht gesunden Boden von Natur verrathen, und doch ist dieß wieder dem Dichter selbst so bewußt, daß man ihm vertrauen möchte, er werde in ihrer Zusammenstellung seinen Grund gehabt haben, den es eben zu suchen gelte. Und wirklich findet man

bei näherem Zuſehen, daß dieß Stück einen tieferen Zug hat, in dem Shakeſpeare's kunſtfertiger Geiſt ſchon ſeine Meiſterſchaft entfaltet; man erkennt darin das erſte ſeiner Werke, in dem er, wie ſpäterhin immer, nach einem einzigen ſittlichen Zielpunkt hingearbeitet hat, der ſogar weit weniger verſteckt liegt, als in anderen ſeiner Stücke.

Wir wollen an die letzte Bemerkung anknüpfen, die wir zu den Veroneſern machten: daß Shakeſpeare die Gegenſtände, Geſtalten und Scherze der älteren niederen Komödie beizubehalten nicht verſchmähte, daß er ſie aber durch die tiefſinnigen Beziehungen, die er ihnen gab, zu adeln wußte. Dieß bewährt ſich hier an einem viel glänzenderen Beiſpiele als in den Veroneſern. In den burlesken Theilen von Verlorener Liebesmühe begegnen wir zwei Lieblingsfiguren oder Carikaturen der italieniſchen Komödie, dem Pedanten, dem Schulmeiſter und Grammatiker, und dem militäriſchen Renommiſten, dem Thraſo der lateiniſchen, dem capitan Spavento der italieniſchen Bühne. Dieſe ſtehenden Charaktere hat Shakeſpeare mit ſolcher Lebendigkeit geſchildert, daß man vermuthet und nachzuweiſen geſucht hat, der Dichter habe in ihnen wirkliche Perſonen ſeiner Zeit, in Armado einen eitlen Phantaſten Monarcho (ſo nennt er ihn einmal), in Holofernes den italieniſchen Sprachmeiſter Florio in London abgebildet. Die Züge ſind in beiden ſo aufgetragen, wie ſie nur in der derbſten Volkskomödie ſein könnten. Armado, der ſoldatiſche Prahler auf dem Friedensfuß wie Parolles im Kriege, erſcheint in der lächerlichen Geſpreiztheit und Geziertheit eines „Kindes der heißen ſpaniſchen Phantaſie", in affectirtem Gegenſatze gegen alles Gemeine, großſprechend aber arm, ein Phraſenmacher aber höchſt unwiſſend, feierlich ernſt und lächerlich eckig, eiſenfreſſeriſch und memmenhaft, majeſtätiſch und von den niedrigſten Neigungen. Der Schulmeiſter Holofernes ſteht zwiſchen den vielen verliebten Geſtalten der Komödie als ein ausgetrockneter blutleerer Pedant, ein eingebildeter Wortheld und Buchſtabenklauber, ein armer Poet aus des Carmeliters Mantuanus Schule, phantaſtiſch eitel auf ſein eitles

Wissen. Beide Zerrbilder verzerren sich noch mehr, wenn man sie neben den Gegenstücken sieht, die ihnen der Dichter zur Seite gestellt hat: dem steifen, beschränkten, melancholischen Armado den kleinen Motte, der leicht wie sein Name, ganz Scherz und Muthwille, ganz Beweglichkeit und Schlauheit ist; dem Pedanten Holofernes das Naturkind Costard (Schädel), dessen Mutterwitz des Gelehrten spottet, der „von dem Almosenkorb der Worte" lebt. Die beiden Figuren, sieht man, sind Carikaturen, die aus der einfachen Natur herausgetreten sind, gestellt auf die Sucht Aufsehen zu erregen, auf Prahlerei, auf Eitelkeit und leere Ruhmsucht, gegründet auf ein Scheinwissen und eine Scheintapferkeit.

Aber diese beiden Originale und ihre grobe Ruhmsucht hat Shakespeare dann einer feineren Gesellschaft zur Seite gestellt, die an demselben Gebrechen leidet, nur daß unter Bildung und Geist bei ihr das Gift tiefer verborgen liegt. Der Hof von Navarra hat sich auf drei Jahre den Studien und der Eingezogenheit geweiht. Der junge König, von einem ascetischen Hang ergriffen, verlangt im Geiste der Liebeshöfe und gelübdesüchtigen Ritterschaft jener Gegenden, daß seine jungen Hofleute mit ihm den Hof und seine Lustbarkeit in eine Akademie der Beschaulichkeit verwandeln, den Leidenschaften und weltlichen Begierden absterben, den Umgang mit Frauen auf die Weile verschwören. Er ist auf derselben Fährte, sich in eine leere Ruhmsucht zu verirren; er will Navarra zu einem Wunder der Welt machen. Das Stück beginnt etwas in Armado's Stil mit des Königs majestätischen Worten: „Laßt den Ruhm, dem alle nachjagen, auf unseren ehernen Grabmalen leben und uns zieren in der Unzier des Todes!" In seiner Umgebung ist Dumain (ein guter Junge, von allen Tugendhaften geliebt, mit dem Geist aber nicht mit dem Willen ausgestattet Uebles zu thun, stoisch genug um sich unter den französischen Damen nachher die pockennarbige Katharina zu wählen) dem König nahe gerückt als der Willigere und Fähigere, in seine

enthaltsamen Entschlüsse einzugehen. Biron aber und, ihm an Geist und Witz verwandt, der schlanke, anstellige Longaville widersetzen sich ernstlicher dem abenteuerlichen Plane. Biron, der immer Amor's Geißel verspottet hatte; darf sich fühlen, von dieser Seite den vorgeschlagenen Satzungen so gut nachzukommen wie Einer; desto berufener fühlt er sich zu warnen, nicht mit Eiden zu spielen die man verspielen werde, da das junge Blut nicht den alten Decreten gehorchen werde. Ein Epikureer, an gut Essen und Schlafen gewöhnt, wendet er sich unwillig von der wüsten und öden Aufgabe des Kasteiens hinweg, er nennt alle Ergötzlichkeiten eitel, aber die eitelste die, die mit Mühe gekauft Mühe einträgt; seine leichtere Natur verschmäht vor Allem diese schwerfällige Eitelkeit des Studiums, das sich überschießt; er vergleicht diese Ruhmsucht ausdrücklich mit der eitlen Ruhmesjagd der Buchgelehrten, der Wortkrämer und Autoritätenmänner.

Der König hat sich den Armado gewählt, um als Minstrel ihnen während ihres Einsiedlerlebens die Zeit zu vertreiben; wie er auf dessen prahlerische Ader herabsieht, mit einer ähnlichen Geringschätzung blickt Biron auf des Königs gelehrte und ascetische Eitelkeit; einer noch leichteren Eitelkeit aber ist Er selbst verfallen, für die ihn Rosalinens Strafspruch trifft. Von scharfsichtigem Auge und scharfsinnigem Geiste, von hinreißender beweglicher Redegabe, hat er sich angewöhnt, jeden Gegenstand im lächerlichen Lichte zu sehen und nichts heilig zu achten. Die feurige schwarzaugige Rosaline, die für diese geistige Gabe keineswegs stumpf ist, sondern in den Gefechten des Witzes sich siegreich gegen ihn hält, glaubt ihn Anfangs in den Grenzen anständigen Witzes zu erkennen; sie könnte ihn sonst nicht lieben. Sie stimmt aber zuletzt in das Urtheil der Welt ein, die ihn für einen Mann ansieht, ganz ausgefüllt mit verwundendem und schonungslosem Spotte. Und sie leitet diese üble Angewöhnung ganz aus der Eitelkeit her, die sich an dem „nichtigen Beifall freut, den die schalen lachenden Hörer dem scherzenden Narren

zollen". Sie sieht ihn derselben hohlen Sucht nach wesenlosem Beifall hingegeben, wie Er die Anderen, die ihm zur Seite stehen.

An Stellen, die für den Gang der eigentlichen Handlung unwesentlich sind, hat der Dichter auf die Absicht, nach der er hinarbeitet, wie deutlich sie schon aus dieser Zusammenstellung hervorspringt, noch deutlicher hingewiesen. Im Anfang des vierten Actes knüpft die französische Prinzessin an eine herbeigezogene Unterredung mit dem Förster die Bemerkung: daß Ruhmsucht sich verabscheuenswerther Verbrechen schuldig mache, wenn sich das Herz und sein Streben, um Lob und Rufes willen, auf diese Außendinge richte. So nun kommt es mit diesen Männern der ascetischen Gelübde, wenigstens im Auge eben dieser Französin. Ganz recht hatte Biron die Genossen gewarnt, daß der Eifer des Studiums sich so gerne selbst überschieße, und dem nachrennend was er wollte, zu thun vergäße was er sollte. Sie hatten gleich beim Schwure vergessen, daß ihr Gelübde in Bezug auf den Frauenverkehr gar nicht zu halten war, da die Tochter des kranken Königs von Frankreich in nothwendigen Geschäften gekommen war. Ihr Umgang ist nicht zu vermeiden; sie wird mit ihrem Gefolge in den Park gelagert. Diese Französinnen und ihr Begleiter Boyet sind nun dem fantastischen Bund der Männer entgegengesetzt; sie kommen heiter, geschmückt, praktisch auf den ernsten Zweck ihrer Reise gerichtet, der kein geringerer ist, als Navarra die Provinz Aquitanien abzugewinnen. Dabei sind sie in der Laune des guten Gewissens, in Scherz und Witz den nabarresischen Herren überlegen; auf den ausgelernten Hofmann, den alten Spötter Boyet und seine Witzgabe, sieht Biron anfangs neidisch und giftig als auf einen Kleinkrämer herab, findet aber doch später, als sein Zorn verraucht ist, daß er nothwendig mit ihm Freund werden müsse. Die Wahrheit der Biron'schen Voraussagungen bewährt sich nun an den Asceten. Die Französinnen freuen sich ihrer Thorheit, sicher ihren Zweck desto leichter und die jungen Herren noch dazu zu gewinnen; die geschworenen Enthaltsamen,

Biron so wenig ausgenommen als Armado und Schädel, verlieben sich sämmtlich und werben, selbst der Spötter aller Dichtung, Biron, in herzbrechenden Sonnetten und sophistisiren sich, als sie gegenseitig ihre Schwäche entdecken, den Eid als einen unstatthaften Verrath an der Jugend von der Seele. Aber so nehmen es nicht die Französinnen. Als die edlen Herren erst in ihrer russischen Maske kommen, werden sie von den Frauen in einem pikanten Spotte verleitet, in der Verkleidung jeder der unrechten Dame zu schwören und so noch einmal im Irrthum, wie vorher mit Wissen, meineidig zu werden. Sie treffen sie mit ihren Spötterzungen schärfer als mit Messerschneiden; und als der König dann den Gelübdebruch entdeckt und die Damen an den Hof lädt, beschämt ihn die Prinzessin mit ihrer Weigerung: sie wolle nicht Ursache ihres Eidbruches sein. Daß man aber die Französinnen nicht für allzustrenge Sittenrichter halte, deren Urtheil von dem des Dichters selbst vielleicht gar zu fern abläge, dafür hat Shakespeare selbst gesorgt, indem er uns in ihre Unterhaltungsweise unter sich und mit ihrem Boyet blicken läßt, die selbst dem Bauer Schädel durch ihre manierliche Pöbelhaftigkeit und feine Obscönität auffällt. Es mag dabei ein Stich auf französische Sitte im Spiele sein, wie ihn ein englischer Dichter damals nicht leicht bei bequemer Gelegenheit versäumte; gewiß aber ist auch jene weitere Absicht des Dichters dabei thätig gewesen, die Meinung seines Stückes so wenig als möglich dunkel zu lassen.

Wenn aber mit allem, was wir anführten, die Absicht des Dichters in Verlorner Liebesmühe noch nicht klar sein sollte, so ist die Wendung des überlustigen Lustspiels am Schlusse bis in's auffallende getrieben, um sie auf's grellste deutlich zu machen. Die Herren lassen vor den Damen ein Spiel von ihren Minstrels und Clowns aufführen und rächen sich an dem Dirigenten Holofernes für ihr eigenes verschüttetes Maskenspiel dadurch, daß sie auch ihm sein Schauspiel verschütten, eines jener simplen Volksspiele, wie sie Shakespeare im Sommernachtstraum verspottet, aber den guten

Willen ehrend wie mit gerührter Seele verspottet, einen jener unschuldigen Späße, „die am besten gefallen, weil sie selbst nicht wissen wie". Mitten in tollem Scherz und übermüthiger Thorheit aber fährt ein Misklang in das Stück: der König von Frankreich ist gestorben und Trauer und Abschied unterbricht die Lust. Der befangene König spricht seine räthselhafte Werbung, der befangene Biron will ihn deutlich machen und geräth selbst in Verlegenheit und Verwirrung; die Prinzessin aber verweist den schuldbeladenen, meineidigen König auf ein Jahr in eine Einsiedelei, wenn er erhört sein will; Rosaline den Spötter Biron in ein Krankenhaus, wo er Ein Jahr den Siechen vorscherzen und seinen Fehler wo möglich ablegen soll. Der Liebe Mühe ist vorerst verloren; Hans hat kein Gretchen, gegen die Gewohnheit der Komödie; es ist ein Lustspiel das in Thränen endet. Es ist gewiß dieser Schluß gegen alles ästhetische Herkommen, aber die Wendung ist echt Shakespearisch; denn diesem Dichter war die sittliche Gerechtigkeit überall eine strengere Aufgabe als die Strenge der Kunstregel.

Wir haben, vielleicht fast allzudeutlich, hervorgehoben, wie Shakespeare in diesem Stücke die eitle Ruhmsucht in allen ihren Gestalten straft; man kann aber in Deutschland nicht deutlich genug sein, wenn man gewisse Unarten der Kritik austreiben will, die uns Shakespeare vielfach in ein ganz falsches Licht gerückt haben. Der Ausgang des Stücks war unsern Romantikern zu hart und ihrer laren Moral zu scharf; sie witterten, des Dichters Strenge nicht gewachsen, überall Ironie, wo er in dem bittersten Ernst arbeitete. Biron, so legte sich Tieck den Schluß des Stückes aus, an welchem Menschen von einfältigen Sinnen nichts zu deuten haben, Biron, indem er verspreche, zwölf Monate im Krankenhaus zu scherzen, werfe einen Seitenblick auf die Gefährten: „Diese würden zwölf Monate witzig und gelehrt disputiren, von ihrer Liebe dichten, Spaß treiben, und auch Armado werde ihnen nicht fehlen, Schädel sich ihnen nicht entziehen, die neue Bekanntschaft mit Holofernes werde

auch nicht aufgegeben werden. Diese Umgebung sei das Hospital!!" Man fühlt aber wohl, daß eine Art moralischen Stumpfsinnes dazu gehört, zu glauben, daß nach diesem erschütternden Ende Sophistik, Muthwille und Scherz wieder von vorn anfangen und das Lustspiel wieder in sich selbst zurückkehren könne.

Diese wunderliche Vorstellungsart hängt mit der Vorliebe zusammen, die unsere Romantiker für die humoristischen Charaktere in Shakespeare's Dramen empfanden. Die Biron, die Benedict, die Mercutio waren vor allen anderen Gestalten ihre erklärten Lieblinge. Auch sind sie alle, wie der Dichter sie entwarf, von der Natur vortrefflich angelegte Charaktere: geradaus und fern von aller Empfindsamkeit, Verschmäher und Widersacher der Liebeständelei, derbe Realisten, gescheidte Köpfe, mit der witzigen stechenden Zunge voraus und meist mit dem Schwerte hinterdrein, Witzbolde und Raufbolde zugleich. Daß Shakespeare persönlich seinen Theil an dieser Art Natur hatte, läßt sich nachweisen; daß diese Natur nur ein Theil an ihm war, liegt in der ganzen Form seines vielseitigen Geistes mit Nothwendigkeit begründet. Daß er sich jene Gestalten nicht mit jener ausschließlichen Vorneigung unserer Romantiker dachte, noch idealisiren wollte, folgt daraus eben so natürlich, und läßt sich dem Unbefangenen auf's unwidersprechlichste nachweisen. Wer die Scherzscenen, die Witzjagden zwischen Boyet und seinen Damen, zwischen Biron und Rosaline, zwischen Mercutio und Romeo, Benedict und Beatrice u. s., Scenen, die hier zum erstenmale ausgeprägter und in weit größerer Fülle als sonst wo vorkommen, achtsam liest und vergleicht, der erkennt sehr bald, daß sie auf einem allgemeinen menschlichen und zugleich zeitlich-örtlichen conventionellen Grunde ruhen. Sie beruhen vorzugsweise auf Wortspielen und Wortverdrehungen; dieser Grund ist ein Eigenthum aller Zeiten. Wer noch heute die Witze muthwilliger Männergesellschaften zergliedern will, wird immer finden, daß sie vom Wort- und Silbenstechen ihren Ausgang nehmen. Was dann die conventionelle Beigabe ist, ist die be-

ſtimmte Form, in der dieſe Wortwitze bei Shakeſpeare auftreten. Dieſe Form war in der engliſchen Geſellſchaft nach einer gewiſſen Uebung und Vorſchrift ausgebildet, die der ſcherzhaften Unterhaltung den Charakter eines regelmäßigen Gefechtes gab. Man fängt aus dem Munde des Gegners, an dem man ſich reiben will, einen Satz, ein Wort auf, das man dreht und umkehrt zu einem Hiebe auf ihn; er parirt und ſchlägt zurück, indem er in der Wortparade des Feindes eine ähnliche Schwäche erſpäht; je länger in dieſem Gange ausgehalten und getroffen wird, deſto beſſer; wer nicht mehr kann hat verloren. Bei Shakeſpeare heißt Armado in dieſem Stücke einen ſolchen Wortſtreit ein Argument; man bezeichnet ihn deutlich als einen Gang wie im Ballſpiel, wo die Worte geſchleudert, gefangen, zurückgeworfen werden, wo der verliert, der das Wort wie den Ball fallen läßt; man vergleicht dieſe Witzwetten mit Kämpfen, die zwiſchen Boyet und Biron z. B. mit Seegefechten. Dieſe Form nun, in der ſich hier Witz und Satire bekämpfen, iſt keineswegs Shakeſpeare's Eigenthum; ſie findet ſich auf der ganzen engliſchen Bühne und iſt auch auf dieſe nur geradezu aus dem Leben übertragen. Was uns von des Dichters geſelligem Leben erzählt wird, läßt uns ganz auf dieſelbe Art von Scherzen in ſeinem perſönlichen Verkehre hindurchblicken. Die Ueberlieferungen nennen Shakeſpeare einen ſchön geſtalteten Mann, von offenem, liebenswürdigem, heiterem Weſen, einen guten Geſellſchafter von ſtets bereitem, gefälligem und ſanftem Witze. In dem Sirenenklub in der Freitagſtraße traf er ſich mit Beaumont, Fletcher, Selden, Ben Jonſon und anderen geiſtreichen Zeitgenoſſen; und dort wurden nach einer Erwähnung von Beaumont an Ben Jonſon „Worte gehört ſo voll witzigen Humors, als ob jeder beabſichtigt hätte, all ſeinen Witz in Einen Scherz zu preſſen". Beſonders wird des Zuſammentreffens zwiſchen Shakeſpeare und Ben Jonſon gedacht, die ſich nach Fuller's Worten zu begegnen pflegten, „wie eine ſpaniſche Galeone, höher gebaut in Gelehrſamkeit, ſolid aber langſam in ihren Bewegungen, und wie ein engliſches

Kriegsſchiff, das kleiner im Bau, leichter an Segeln ſich bei aller Gezeit drehen, durch den Wind wenden und in der Schnelligkeit ſeines Witzes von allen Winden Vortheil ziehen konnte". So daß hier dieſe Witzgefechte aus Shakeſpeare's Leben in demſelben Bilde verglichen ſind, wie in Verlorener Liebesmühe die zwiſchen Boyet und Biron. Will man zu dieſen Zügen noch deutlichere Belege haben, wie weit dieſe Art und Form von Witzkämpfen im Volke ausgebreitet war, ſo muß man Tarlton's Späße aufſchlagen. Dort kann man finden, daß der luſtige Mann bald mit einem ſchelmiſchen Knaben, bald mit einem Hausmeiſter, bald mit einem Konſtabel in ſolche Witzwechſel eintritt, wo ganz wie in der Komödie die Aufgabe, der Stolz und der Sieg darin beruht, den Gegner (wie hier der Kunſtausdruck iſt,) zu einem non plus zu treiben, d. h. witzmatt zu machen und zum Schweigen zu bringen. Man ſieht aus Allem, daß dieſe humoriſtiſchen Gefechte eine Zeitſitte waren, der ſich Shakeſpeare nicht entziehen mochte, die er aber ſo wenig wie eine andere Sitte ſchonte, wo ſie zur Unſitte ward. Man begreift, daß ein ſo weitverbreiteter Gebrauch bei Menſchen von äußerlicher Lebensgewandtheit eine ſtehende Mode werden mußte, wo ſie dann für Shakeſpeare und ſeinen vielbewegten Geiſt das Langweilige aller Gewohnheiten gehabt hätte. Man begreift ferner, wie bei dieſen profeſſionirten Witzbolden die Gewöhnung dahin führen mußte, die heitere Laune in Spott ausarten zu machen, den gefälligen ſanften Scherz in rückſichtsloſen Hohn zu verkehren, zu Händeln zu verleiten, den Witzbold zum Raufbold auszubilden. Solche Naturen hat Shakeſpeare in Biron und Mercutio geſchildert, und dieß ganz in der vollen Unparteilichkeit, mit der er jeder Erſcheinung ihr Recht anthat. Der gleiche Sinn für Scherz und Ernſt, je nach den Anforderungen des Lebens und der Gelegenheit, war das Ideal der menſchlichen Geſelligkeit, dem Shakeſpeare gehuldigt hatte. Denn wie durchdrungen er davon war, daß beſcheiden heiterer Scherz die Wahrhaftigkeit und Freiheit des Geiſtes bewahrt und fördert, ſo wußte er doch auch dieß, daß die

Lacher von Profession nie durch die Oberfläche der Dinge dringen, wo, wie Baco sagt, der Sitz des Scherzes ist. Er hat daher überall den Tüchtigeren seiner Humoristen den tüchtigsten Theil des Lebensernstes mit zur Ausstattung gegeben. So hat er seinen Benedict in Viel Lärmen um Nichts schon zu einer vollkommeneren Gestalt als Biron geschaffen. Dort verkehrt Beatrice mit Benedict in demselben muthwilligen Tone des Scherzes, wie hier Biron und Rosaline; ein ähnlicher tragischer Miston unterbricht die Lust dort wie hier; des Dichters Absicht ist in dem ästhetisch viel feiner gebauten Stücke dieselbe: der furchtbare Ernst des Lebens tritt plötzlich an das lachsüchtige neckische Paar und beide gewinnen sich und uns erst dadurch ganz, daß sie diesen ernsten Anforderungen Ernst entgegenzubringen wissen, was Biron nach Rosalinens Strafgebot erst lernen soll. Mit einer Vorliebe aber von fast ganz pathologischem Charakter zeichnete Shakespeare seinen Prinzen Heinrich, der ein Wesen wie von zwei Naturen, ein Held wie keiner und ein Lacher wie keiner, der zwischen Thätigkeit und Erholung, zwischen erhabener Anspannung seiner Kräfte und muthwilliger Abspannung je nach der Anforderung des Augenblicks in dem glücklichen Gleichmaaß getheilt steht. Auch sonst hat der Dichter seine eigentliche ernste Ansicht über jene scherzhafte Zeitsitte für den, der deutlich sehen will, so deutlich als möglich ausgesprochen. In Ende gut Alles gut schildert der König den alten Grafen von Roussillon als ein Ideal von Ritterschaft und Bildung. Er besaß, sagt der Lobredner, den Witz, der auch an der heutigen Jugend gesehen wird. Aber die jungen Leute des Tages scherzen in ihrer jugendlichen Ausgelassenheit so lange fort, bis ihr eigener Spott auf sie zurückfällt, ehe sie ihren leichten Jugendmuth in Ehre des Alters kleiden konnten. In des Grafen Stolz und Witze dagegen war nicht Hochmuth und Bitterkeit; war sie darin, so hatte sie ein Gegner seines Gleichen herausgefordert. Seine Ehre, wie ihre eigene Uhr, wußte genau die Minute, wo er eine Einwendung, eine witzige Erwiderung zu machen hatte, und dann gehorchte

ſeine Zunge dieſem Zeiger der Ehre. Am Ende einer Luſtbarkeit und heitern Zeitvertreibes pflegte er in gutartige Melancholie und ernſte Betrachtung zu fallen. — Man ſieht wohl, dieß ſchildert mit wahrem Wohlgefallen einen Ehrenmann, der die beiden Seiten von Scherz und Ernſt in jenem begehrenswerthen Gleichmaaße abgewogen beſaß, das der modiſchen Jugend gerade entgegengeſetzt iſt, die nichts als ſpotten gelernt hat, und deren „kurzlebige Witze, wie es in unſerem Stücke heißt, verwittern wie ſie wachſen".

Aus einem von Meres herrührenden, oft erwähnten Verzeichniß Shakeſpeare'ſcher Stücke, die im Jahre 1598 fertig waren, wiſſen wir, daß darunter ein Luſtſpiel war: der Liebe Mühe iſt belohnt (won). Hunter hat vorlängſt den fehlgeſchlagenen Verſuch gemacht, dieß Stück in dem „Sturm" zu ſuchen; neuerdings hat ein Anonymus (der Verfaſſer der Streitſchrift Collier Coleridge and Shakespeare 1860. p. 130.) die beſtechendere Vermuthung auf Viel Lärmen um Nichts aufgeſtellt, die man nur gerade aus dem Grunde wird ablehnen müſſen, weil ſie allzu treffend iſt: denn warum ſollte der Dichter einen ſo ſcharf bezeichnenden Titel mit einem nichtsſagenden vertauſcht haben? Man wird daher wohl thun, ſich bei der frühern Vermuthung Farmer's u. A. zu beruhigen, daß Ende gut Alles gut das Stück iſt, das in einer erſten und ältern Bearbeitung jenen Titel getragen habe. In einer Stelle des Epilogs (all is well ended, if this suit is won) liegen gleichſam beide Titel verſchmolzen. Die Annahme wird um ſo wahrſcheinlicher, da das Stück ganz offenbar und nach Uebereinſtimmung Aller eine Umarbeitung erlitten hat, die nicht allein den Titel betraf. Coleridge bezeichnete in ſeinen Vorleſungen über Shakeſpeare zwei verſchiedene Stile in dem Stücke; die gereimten Stellen, die überſchlagenden Reime, der Sonnettenbrief der Helene weiſen auf die Geſtalt des Stücks zurück, die es wohl gleichmäßiger trug als es mit jenem erſten Titel der Verlorenen Liebesmühe zur Seite geſtellt war, deren Schreibart jene Partien unge-

fähr entsprechen. Bei weitem der größte Theil des Stückes dagegen muß eine völlige Umgestaltung erlitten haben, denn die Prosascenen, die Monologe, die an Tiefsinn und Gezwungenheit oft an Hamlet und Timon erinnern und alle Versetzungs-, Interpunctions- und Supplierkünste der Ausleger herausfordern, die komischen Theile die in Inhalt und Form die Falstaffscenen in's Gedächtniß rufen, fallen sichtbar in die reifste Periode des Dichters, man nahm die Jahre 1605—1606 an. Wir besprechen das Stück aber an dieser Stelle, der Zeit seiner muthmaßlichen Entstehung nach, und nach dem Gegensatze, den es nicht allein äußerlich, sondern auch innerlich gegen Verlorene Liebesmühe bildet.

Tritt man aus dem zuletzt besprochenen Stücke in Ende gut Alles gut herüber, so fühlt man den äußeren Unterschied unmittelbar und ahnt einen inneren; man tritt aus dem gezierten, überspannten italienischen Stile von Shakespeare's erster Zeit in den volksthümlich englischen Ton herüber, der späterhin seine Werke beherrscht, und diesem Uebergang in der Schreibart entspricht der Stoff dieses Gegenstückes und seine psychologische Verarbeitung haarscharf. In Verlorner Liebesmühe ist Biron einer jener humoristischen, aller Empfindsamkeit abgesagten Charaktere, der in den eigenthümlichen Liebesdienst des navarresischen Herrenkreises nicht paßt, unter denen die Liebe eine Art Grübelei aus Müßiggang geboren ist und wie ein Phantasiebild betrieben wird mit Sonnetten und Gedichten, die mehr Kopfarbeit als Herzensregung sind, mit versteckten Geständnissen, die mehr Witz als Gefühl verrathen, ein Minnedienst mit Methode aber ohne natürliche Wahrheit, von vielen Worten und wenigen thatsächlichen Beziehungen oder erprobten Empfindungen. Als diese schauspielmäßige Umwerbung Schiffbruch leidet, kehrt in Biron die wahrere Natur zurück und er verwirft jenen romanischen Liebesdienst und Poesiedienst mit der ganzen Derbheit eines Sachsen; er verschwört die Tafftphrasen, die seidenen, glatten Redensarten, die dreifach gerauhten Hyperbeln, die pedantischen Figuren und gespreizte

Ziererei, und er gelobt: hinfort ſolle ſein werbendes Herz nur in grobem Ja und geköpertem Nein reden. So hat Shakeſpeare ſeinen Prinzen Heinrich werben laſſen, ſein Muſterbild unaffectirter Natur. In Ende gut Alles gut aber hat er in Bertram einen Jungen gezeichnet, der wie Biron ein Liebeverächter iſt, aber in der Rolle bleibt bis zu dem Extreme, daß er auch zur gröbſten und derbſten Werbung nicht kommt, vielmehr ſelbſt umworben werden muß. Der werbende Theil in dem Liebesverhältniß dieſes Stückes iſt ſeltſamerweiſe das Weib. Aber auch in ihrer Werbung iſt, als ob das Stück in möglichſt grellen Gegenſatz zu Verlorener Liebesmühe geſtellt werden ſolle, aller Empfindſamkeit, Ziererei und Unnatur aus dem Wege gegangen. Sie wirbt mit Thränen, ihre Liebe ſpricht durch erworbene Verdienſte, die Poeſie des Verhältniſſes liegt in der That und Aufopferungsfähigkeit eines von aller geiſtigen Kränklichkeit freien Charakters. Dort hatten die navarreſer Herren einen politiſchen Grund, den Frauenverkehr nicht zu verſchwören, ſie warfen ſich in einer conventionellen Grille auf die ganz grundloſe Laune, die Natur unnatürlich zu unterdrücken. Dieſer affectirten Entſagung der hohen ruhmſüchtigen Herren ſteht hier ein beſcheidenes, weibliches Weſen gegenüber, die ihren an Rang weit abſtehenden Pflegebruder liebt, die in ſich und außer ſich alle möglichen Gründe hätte, ihre Leidenſchaft zu unterdrücken und ihr zu entſagen, in der aber die volle geſunde Natur, Gottes Größe im ſchwachen Gefäße, durchdringt durch ſo viele Schranken, die unüberwindlich ſcheinen, geſchweige ſich willkürlich unnatürliche Schranken zu ſetzen. Dem entſprechend iſt denn in dieſem Stücke, in ſeiner Fabel und in den leitenden Charakteren Alles ſchlichte Natur, thatinniges Streben, Handlung ohne viele Worte, wo dort angenommenes Weſen, poetiſches Spiel, flache Unterhaltung ohne viel Handlung iſt. Und wie dort unter den Redſeligen der Gedanke des Stückes viel und oft in ausdrücklichen Stellen geſagt und wiederholt iſt, ſo iſt er dagegen hier in den Charakteren und Thatſachen mehr ſchweigend niedergelegt.

In der Fabel des Stückes sind nur die Rollen der Gräfin und die komischen Partien, die Figuren des Parolles, Lafeu, des Narren, Eigenthum und Erfindung des Dichters; der eigentliche Stoff und Kern ist der Novelle Giletta von Narbonne von Boccaz entlehnt, die Shakespeare in englischer Uebersetzung in Painter's Pallast des Vergnügens (1566) lesen konnte. Das Stück ist am merkwürdigsten, um aus ihm das Verhältniß Shakespeare's und seines Drama's zu seinen erzählenden Vorbildern romanischer Quelle kennen zu lernen, um inne zu werden, welch andere Naturkraft in dem germanischen Poeten herrscht und welch andere, gesteigerte Anforderungen die dramatische Dichtung macht, die das strenge Auge zum Kritiker hat, gegen die erzählende Novelle der das leichtgläubige Ohr ein viel schonenderer Richter ist.

Der berühmte italienische Novellist erzählt, wie die Pflegetochter des Grafen von Rousillon, die Tochter seines Arztes, sich in dessen Sohn Bertram verliebt habe; wie dieser nach Paris gereist sei; wie die Liebende Pläne geschmiedet habe, ihm zu folgen; wie die Krankheit des Königs ihr dazu einen Vorwand entgegenbrachte; wie sie ihn heilt und sich dafür den Grafen Bertram zum Gatten ausbittet und ihn gegen seinen Willen erhält; wie er verschmäht, sie als Gattin anzuerkennen, es sei denn, daß sie zwei unmögliche Bedingungen erfülle, die er ihr stellt. Von einer Motivirung aller dieser seltsamen Handlungen ist in der Novelle von Boccaccio nicht die Rede. Giletta ist nicht allein schön, sondern auch reich, und insofern hat Bertram schon weniger Grund, sie zu verschmähen; desto mehr von der andern Seite ihrer grenzenlosen Aufdringlichkeit. Sie sinnt darauf, dem abgereisten Geliebten nach Paris nachzueilen, sie hat den vorbereiteten Plan, mit der Heilung des Königs ihn zu gewinnen; wie er ihr die Bedingungen stellt, brütet sie sogleich über dem Entwurf, selbst das Unmögliche möglich zu machen. Das hört man in der Erzählung mit stumpferem Ohre an, aber sehen könnte man es nicht. Ein mannsüchtiges Weib, das aller Weiblichkeit baar so

weit ausſehende Pläne machte und durchſetzte, würde von einem Manne, der es erſt verſchmäht hätte, nachher noch mehr verſchmäht werden; auf der Bühne würde kein Menſch daran freundlichen Antheil nehmen, es würde widerlich werden.

So leicht hat ſich denn auch Shakeſpeare ſeine Arbeit nicht gemacht. Die Art, wie er die beiden Perſonen, um die es ſich handelt, und ihr Verhältniß aufgeſtellt hat, wie er die abenteuerlichſten Unternehmungen einem Mädchen leiht, die doch zuletzt in Weiblichkeit und Sitte der Liebe werth erſcheinen ſoll, wie er vor dem unwahrſcheinlichſten aller Stoffe nicht zurückſchreckt, vielmehr die Schwierigkeiten noch häufte im Bewußtſein ſie zu beſiegen, dieß dünkt uns in dieſem Stücke außerordentlich bedeutend. Der Dichter nimmt die Fabel ſo auf, wie ſie ihm gegeben iſt. Er nimmt ſie mit aller romantiſchen Wunderlichkeit, für die ihm das Gefühl ſo wach iſt wie irgend einem unter uns. Er hat das mit noch abenteuerlicheren Geſchichten noch oft und ſpät, ebenſo und immer gethan; es iſt eine Art poetiſcher Rechtgläubigkeit in ihm, mit der er den Kern des überlieferten Stoffes überkommt, heilig hält und unangetaſtet läßt. Er bildet dann aber mit eben ſo vieler Rückſichtsloſigkeit und Freiheit die umgebenden Umſtände und die Charaktere nach ſeinem Bedürfniſſe um; er motivirt ſie und ihre Handlungen ſo, daß ſie etwas Aehnliches wie ihnen die Mythe zuſchreibt, Etwas was unter aller Welt und Menſchen möglich und glaublich iſt, in Wahrheit und Wirklichkeit *gethan haben könnten*. Für den Nüchternen ſteht dann die Fabel blos als eine künſtleriſche Verkörperung da, als ein willkürliches Bild, für das man in proſaiſcher Auslegung irgend ein anderes, natürlicheres Verhältniß ſich denken mag. Für den dagegen, der ſich über die Niederungen der Wirklichkeit in leicht erregter Phantaſie erheben kann, wird es dieſer trockenen Betrachtung nicht bedürfen. Ihm wird dieß gerade das Wunderbare in dieſem Genius dünken, wie er die ungewöhnlichſten Dinge ſo natürlich zaubert, wie

er uns mitten in dem abenteuerlichsten Stoffe vergessen macht, daß wir in dem Reiche der Träume und der Dichtung sind.

Der Dichter schildert das Mädchen nicht als reich, nicht als überströmend an Gefühlen und Anschlägen, sondern als arm, bescheiden, demüthig, sanft, ganz in weiblicher Natur beruhend. Von Liebe zu ihrem Pflegebruder ergriffen, ganz ausgefüllt von dieser Einen Sehnsucht, ist sie dennoch bis zur Entsagung ergeben, wie ein Reh, das mit dem Löwen Freundschaft gesucht hat und zerrissen wird. Sie drückt in ihren Monologen sogar keinen Wunsch aus; es thut ihm nichts, daß sie ihn liebt, dieß ist ihre Entschuldigung vor ihr selbst; sie betet ihn an wie der Indier die Sonne, die von ihm nichts weiß. Diese Selbstverleugnung ist bei ihr um so höher anzuschlagen, als sie von der Ungeduld einer in Wahrheit starken Leidenschaft bewegt ist, die ihre geschäftige Einbildungskraft in lauten Selbstgesprächen dem Lauscher verräth. Es war schön, sagt sie sich, obwohl eine Plage, ihn stündlich zu sehen. Mit dieser sich selbst bemeistternden, entsagungsvollen, bescheidenen Natur ist sie aber, was sich bei ausgezeichneten Frauen so gern und oft vereinigt, klug, gewandt und anstellig. Sie weiß, so heißt es von ihr, in ihre milden Worte wohl auch einen Stachel zu bergen. Sie hat die zweiseitige, aber für die ächte Weiblichkeit ihres Wesens durchaus nicht zweideutige Gabe, zugleich sittsam und beherzt, zum Dulden geschickt und zum Handeln entschlossen zu sein. Sie zeigt die Eigenschaft, in thätiger Entschlossenheit unter der Gunst der Umstände zu wachsen, ohne selbst bei männlich scheinenden Schritten den Grund ihrer Frauennatur zu verlieren. Sie wäre nicht (dieß eben erscheint in Boccazens Novelle so männisch und unweiblich) erfinderisch aus sich selbst, aber sie schrickt vor der Ausführung auch eines kühnen Gedankens nicht zurück, der ihr eingegeben wird; sie wüßte Pläne und Entwürfe nicht selbst zu schaffen, aber sie weiß, wenn das Schicksal sie entgegenbringt, sie mit allem Geschick zu ergreifen. Nicht zu ergreifen aus männlicher Dreistigkeit, sondern aus frommem Vertrauen und aus einer aus-

dauernden und feſten Natur, die durch ihre arme Lage von Jugend an auf Selbſtändigkeit gewieſen war. Sie hat in der Bibel geleſen, wie Gott durch ſchwache Geſchöpfe oft viel ausgerichtet hat, und hat ſich durchaus den Grundſatz gebildet, daß man gebotenen Glücksfällen entgegenkommen und die Kraft, die man erhalten hat, auch gebrauchen muß.

Folgen wir dem ſo angelegten Charakter ſorgſam durch die Verwickelungen des Knotens, den ſie ſich mit ihrer Liebe geſchürzt hat, achtſam nichts unterzuſchieben, was dem Dichter und ſeiner Helena fremd iſt, aber auch eben ſo achtſam, ja nicht den kleinſten Zug zu verlieren, den er in ihre Schilderung niedergelegt hat. Noch ehe ſie zum Handeln kommt, thun wir einen Blick in die Tiefe ihres Gefühls und in die unſchuldige Verſtellung, die die Verhältniſſe ſie zwingen damit zu paaren. Der Geliebte nimmt Abſchied vom Hauſe, die Thränen ſtehen ihr nahe, ſie darf ſie nicht zeigen. Die Gräfin lobt ſie, indem von ihrem verſtorbenen Vater die Rede iſt, da brechen ihre Thränen aus. Die Mutter ſchiebt es auf das Andenken an ihren Vater; Helene läßt ſie dabei mit einer zweideutigen Rede; ſie erlaubt ſich die kleine Sophiſtik, nicht ohne ſie vor ſich ſelbſt zu entſchuldigen: ihre Thränen fließen aus einer ſo edlen Quelle, daß ſie auch ſo ihrem Vater Ehre machten. Bertram reist ab; ſie iſt völlig ergeben; ſie hat keine Ahnung, ihn gewinnen zu können; ſie zehrt nur von dem Andenken an die Gemeinſchaft mit ihm. Erſt als der elende Parolles, ſein Begleiter, deſſen Art es iſt, auch vor ehrbaren Perſonen unverſchämter zu ſein als billig iſt, ſie mit unſchicklichen Witzen beläſtigt, als ſich ihr ſo die ſchlechte Geſellſchaft vergegenwärtigt, in der Bertram ſeine erſten Ausflüge macht, die Verführungen ſich ihr vorſpiegeln, denen er in Paris ausgeſetzt ſein wird, da regt ſich in ihr die Eiferſucht, und eine verzeihliche Schwäche, nicht eine männiſche Kraft, iſt der Quell des Planes, ihm nachzureiſen, ihn dort nicht in fremde Hände gerathen zu laſſen, während ſie zu Hauſe ihre Liebe roſten und altern ließe. Und unbe-

stimmt kreuzt sich mit diesen Vorstellungen der dunkle Gedanke, ob nicht dieser strebende Trieb ihr auch die Kraft geben könne, zum Ziel zu gelangen. Sie meint, ihn sich verdienen zu können, aber sie weiß nicht wie. Das Recept ihres Vaters gegen die Krankheit des Königs fällt ihr nur ein, um einen Grund zur Reise zu haben; sie hat aber keine Ahnung davon, die Heilung des Königs zum Erwerbe des Grafen zu benutzen. Diesen Gedanken gibt ihr die Gräfin ein, ihres Bertram's eigne Mutter, die aus ihren belauschten Selbstreden ihre Liebe erfährt und ihr günstig ist, die in ihre Jugend zurückblickend die ähnliche Natur in sich erkennt und nun wie eine praktische Matrone die Wege ergreift und angibt, die stracks zum Ziele führen können. Helene geht nun nach Paris, den König zu heilen; jedes Opfer, das Leben an diese gewagte Kur zu setzen, kostet sie nichts. Wenn man dieß im Auge hat, was sie jetzt, was sie früher, was sie später an den Mann ihres Herzens gesetzt hat, so tritt ihre Weiblichkeit, bei dem was folgt, desto glänzender in's Licht. Ihre Art zu wählen ist von der immer gleichen Liebenswürdigkeit; „ich nehme euch nicht", sagt sie, „ich gebe nur meine Pflicht, so lange ich lebe, in eure Hand". Begehrt von allen Anderen, selbst von denen, die zu dienen verschmähen, demüthig Herrin genannt, wird sie von Bertram verschmäht und tritt sogleich in der gewohnten Entsagung zurück. Der König aber, in Folge seiner lehnsherrlichen und vormundschaftlichen Gewalt über Bertram, gereizt über seine Weigerung und erpicht, ihn seinen Abstand von ihm eben so fühlen zu machen, wie er Helenen den seinen fühlen ließ, zwingt ihn zu der Heirat, worauf sie dann die Bedingungen von Bertram erhält, unter denen er sie als sein Weib anerkennen werde. Sie ist weit entfernt von der Giletta des Boccaz, die sogleich diese Bedingungen zu erfüllen brütet; sie hat ihn verloren und geht entsagend nach Hause zurück. Er hat ihr geschrieben, daß er in Frankreich nichts zu thun habe, bis er kein Weib mehr in Frankreich habe. Sie hört nun, daß er sich in den florentinischen Krieg begeben; sie muß glauben, er

habe es um ihretwillen gethan; aber sie will nicht Schuld sein, daß er sich in Gefahren stürze und seine Heimat und Mutter um ihretwillen meide. Sie will sein Glück nicht stören, stiehlt sich wie ein armer Dieb aus dem Schlosse ihrer Liebe, um nach St. Jago zu pilgern; dann läßt sie nach Hause schreiben, daß sie da gestorben sei. Zu viel Heroismus für ein so weibliches Wesen, wie wir Helena angesehen wissen wollen! Der Dichter versetzt ihn daher mit derselben holden Schwäche, die ihre erste Reise nach Paris veranlaßte. Sie nimmt ihren Weg über Florenz, um ihn da noch einmal zu sehen, und dort kommt ihr nun zum Lohne ihrer Mühe und Treue das Glück entgegen, den wunderbarsten aller Pläne auszuführen. Sie hat auch diesen waghalsigen, für Bertram's gesetzmäßige Gattin nicht ungesetzlichen Plan nicht ersonnen, aber ergriffen mit derselben raschen Entschlossenheit, wie den früheren der Gräfin. Es ist auch hier nichts Amazonisches im Spiele, es wirkt auch hier die weiblichste Regung, sei es Eifersucht, sei es die Absicht, den Gatten vor einem sündigen Schritte wie sein Schutzengel zu bewahren. Es ist das Bild einer unschuldigen und starken Liebe gezeichnet, der stets neue Hindernisse entgegentreten und die sich durch sie nur zu neuen größeren Anstrengungen gereizt sieht.

So weit wäre diese sonderbare Verwickelung und Lösung nicht allein äußerlich, sondern auch sittlich möglich gemacht für einen edlen Frauencharakter, an dem wir warmen Antheil nehmen dürfen. Es bleibt eine neue Schwierigkeit. Wie ist es denkbar, daß der Geliebte, der Gatte gewonnen werde nicht allein zu einer gezwungenen Verbindung, sondern zu wirklicher Liebe, nachdem er einmal verschmäht hatte?

Der Charakter Bertram's ist in einen vollen Gegensatz gegen Helena's gestellt. Sie zeigt sich überall demüthig, zurücktretend, bescheiden, aber ganz reif, weise und besonnen, mit allen Gaben ausgerüstet, höher streben zu dürfen, ja instinctmäßig zu müssen. Er dagegen ist hochmüthig, rasch und zügellos, anmaaßend obgleich ganz

rathlos, abhängig von der elendesten Gesellschaft, der Einsicht und Ueberlegung eben so baar als bedürftig. Der Grund, warum er die für Andere so begehrenswerthe Helena verschmäht, ist zunächst, daß ihm die Regung der Frauenliebe überhaupt noch fremd ist. Sein schmeichlerischer Begleiter Parolles, dem eine Heirat Bertram's nicht taugt, nimmt ihn systematisch gegen diese Regungen ein; eine Tochter Lafeu's hat er auch nur einmal so aus der Fernsicht des Hochmuths angesehen. Vor dem König nennt er als den Grund seines Verschmähens seine Ahnen und seinen Rangunterschied. Hier liegt der geistige Mittelpunkt des Stückes und der Kern der Verschiedenheit beider Charaktere. Wie die Helden in Verlorener Liebesmühe an der Einbildung auf eine Scheintugend leiden, so dieser an der Eitelkeit auf ein Scheinverdienst. Für diesen Unterschied des Blutes und des Standes hat Helena keinen Sinn; ihre starke Natur ist nirgends über die Sitte Meister, aber überall ankämpfend gegen bloßen Brauch und Convenienz. Wenn sie nur die Möglichkeit gesehen hätte, *wie* sie Bertram sich verdienen könne; *daß* sie ihn verdienen könne, daran zweifelt sie nicht. Der Adel ihrer Seele gibt ihr die Ansicht ein, daß die, die durch die mächtigste Kluft in Glücksgütern getrennt sind, durch die Natur dahin gebracht werden, sich wie Gleiche zu verbinden und wie Ebenbürtige zu vereinigen; unmöglich scheine das nur denen, die kühner Wagnisse Anstrengungen genau erwägen. Voll von diesem Selbstgefühle läßt sie ihrer Liebe freien Lauf und fürchtet nicht die Schwierigkeiten auf ihrem Wege. Darin kommt ihr die Gräfin, ihres Bertram's Mutter, entgegen. Sie hat alle Seelenverwandtschaft mit Helena, sie blickt auf ähnliche Erfahrungen in ihrer Jugend zurück, als sie in ähnlicher Mischung reiner Sitte und starker Gefühle, wie Helena sagt, Diana und Venus zugleich war. Sie sieht mit der Theilnahme eigner Sympathien auf diese starke Leidenschaft, deren Gepräge ihr das Zeichen und Siegel der Naturwahrheit scheint, und sie gibt der armen Pflegetochter ihre mütterliche Gunst gegen den adelstolzen Sohn, den sie aus ihrem

Blute waschen will. Wie viel aber diese Gunst bedeutet, fühlt man erst, wenn man die ganz aristokratische Haltung dieser Frau in jener Scene (III, 1.) gesehen hat, wo sie die Nachricht empfängt, es habe ihr Sohn Helenen verworfen. Bei aller Unruhe die ihr die trostlose Nachricht macht, bei dem Schmerz der Mutter, dem Mitleid der Pflegemutter und des Weibes, beobachtet sie doch den Anstand der Hausfrau und Wirthin in stolzer Meisterschaft über ihre inneren Regungen; Schicksale haben sie so gestärkt, daß sie keinem ersten Anlaufe von Freude und Gram weibisch erliegt. So wie die Heldin des Stückes in Folge ihres Standes, die Gräfin in Folge ihrer Erfahrungen und Grundsätze, so ist auch der tapfere alte Herr, Lafeu, über das Vorurtheil der Standesunterschiede erhaben und setzt Tugend und Verdienst vor Adel und Blut; er selbst erhob wohl einmal Anspruch auf Bertram für seine Tochter. Ja der höchste Repräsentant aller Standeswürde, der König selbst, ist auf dieser erhabenen Stufe der Betrachtung, und sie motivirt sich bei ihm schon aus der drohenden Nähe am Grabe, bei der er gestanden war. „Sonderbar, sagt er, daß unser Blut, das zusammengegossen an Farbe, Schwere und Wärme aller Unterscheidung spotten würde, sich doch in so mächtigen Abstand scheidet. Wenn tugendhafte Thaten von der niedersten Stelle kommen, wird die Stelle geadelt durch des Thäters Thun; wo großer Rang sich bläht ohne Tugend, das ist eine wassersüchtige Ehre. Das Gute an sich ist gut ohne Rang, und so das Schlechte schlecht. Dort aber gedeiht die Ehre am besten, wo wir sie mehr von unseren Handlungen ableiten, als von unseren Ahnen". So sind denn alle Figuren des Stückes auf der Seite dieser Ansicht gegen Bertram gleichsam verschworen; selbst die lustige Person, der Narr Lavatch, ist in jener beziehungsvollen Weise caricaturartig auf diesen selben Standpunkt gerückt, indem er sich im Anfang mit einer thörichten, zur Bettelei führenden Leidenschaft schleppt. So daß also nicht richtig scheint, wenn Ulrici sagt, es hätten einige Personen keinen Bezug auf die Grundidee des Stückes.

Denn selbst die Rolle der Diana läßt sich auf diesen Grundgedanken zurückführen, die den empfindlichen Stolz einer armen Familie, eines weiblichen Wesens auf das einzige, was sie hat, auf ihre fleckenlose Ehre, hintansetzt, indem sie auf ein immerhin peinliches Project eingeht, das aber einem tugendhaften Zwecke dient.

Der Gedanke, daß Verdienst vor Rang gehe, hat Shakespearen in der Periode in der wir stehen, wie wir noch sehen werden, sehr viel und nachdrücklich beschäftigt. Er ist die Seele dieses Stücks und dieses Verhältnisses zwischen Bertram und Helena. Wenn demnach innerer Hochmuth und jugendlicher Stolz auf seine Freiheit, und dazu der äußerliche Hochmuth auf seinen Stand die Gründe der Verschmähung Helena's bei Bertram waren, so würde es sich fragen, wie der Dichter diese inneren Hindernisse der Verbindung weggeräumt hat, nachdem die Verhältnisse die äußeren beseitigt und das Paar in äußerlicher Ehe verbunden haben. Die Meisterschaft, mit der dieß geschehen ist, wetteifert mit jener, mit der er die andere Hälfte dieses sittlichen Knotens gelöst hat.

Bei Bertram ist der Adel einer guten Natur angeboren, seine Ausartung in jenen Hochmuth ist nur Jugendverirrung. Seine Mutter nennt ihn einen unreifen Hofmann, eine wohl angelegte Natur, verdorben durch Verführung. Die gute Anlage seiner Natur selbst erleichtert diese Verführung. Seine äußere Erscheinung schon, ein gelockter Junge mit gewölbten Brauen und runden braunen Falkenaugen, der, wie der Narr ihn schildert, seine Stiefel besieht und singt, die Krause rückt und singt, die Zähne stochert und singt, kündigt eine dralle Natur an, die zugleich noch viel mit sich selbst beschäftigt ist, und für ein Anderes nicht viel Sinn übrig hat, als was sich wieder mit ihm beschäftigt. Ein inneres Gemüthsleben ist in seine Tölpeljahre noch nicht gedrungen. Er ist fern von all dem Witz eines Biron, fern von der Bildung jenes Königs von Navarra, fern von der Gefühligkeit eines Dumain; ganz ein Mann von Biron's geköpertem Ja und Nein, aber ohne Biron's Feinheit und

Geist; wortkarg, wie Shakespeare keine andere Hauptfigur wieder gehalten hat; in seinem Briefstil eben so charakteristisch kurz, gedrungen, ein wenig kraftgenialisch. Diese grobe, kurzangebundene, unhöfische Ader springt in ihm in aufbrausenden Trotz über, wenn sie gereizt wird. Ganz voll des ersten Jugendeifers ist er auf Ruhm und Thaten gestellt; er ist am Hofe des Königs schon unwillig, daß man ihn von dem florentinischen Kriege zurückhält; zweimal bitten kann er nicht, er will sich wegstehlen. Nun folgt diese Wahl der Helena und kreuzt ihm den Einen Gedanken, der seine Seele ausfüllt. Er hat überhaupt in seinem Jugendmuthe noch nicht an's Lieben gedacht; er fände in diesem Momente nichts in sich von Liebe für Niemanden der Welt; daß man ihm diese Frau vollends anbefehlen will, reizt seinen ganzen Groll. In diesem Zorne nun, darauf achte man wohl, und nicht in kalter Klügelei, schreibt er nicht allein Helena jene Bedingungen vor, die gleichsam seine freieste Wahl nach der vollbrachten Zwangsehe vorbehalten, sondern auch dem Könige nimmt er sich vor noch brieflich zu trotzen. Fehlt etwas, ihn in diesem verstockten Grolle festzuhalten, so ist es der niedrige Schmeichler Parolles, der ihn ganz umstrickt hält, der ihn ledig und frei, für seine Schmarotzerkünste zugänglich erhalten will, der Helena haßt und sie in gehässiges Licht zu stellen geschäftig ist. Der Fluch des Königs, der den Unfolgsamen in den Taumel und rathlosen Sturz der Jugend zu werfen droht, geht in Erfüllung; die ganze Unberathenheit und Rathbedürftigkeit des arglosen Bertram legt sein Verhältniß zu diesem Parolles, dem Armado in Waffen, zu Tage. Als ein Prahler, ein Lügner, ein putzsüchtiger Kleiderheld, ein Elender, „der den Schuft so überschuftet, daß die Seltenheit ihn freispricht", ein Jugendverführer, ein hagerer Falstaff, der Bertram in Florenz auch in die schlechten Händel mit Dianen verwickelt, ist dieser Renommist Allen bekannt, nur Bertram nicht; wie ein Gitterfenster durchsichtig nennt ihn Lafeu, der Bertram grob und deutlich aber vergebens vor ihm warnt; ein Nichts nennt ihn der Narr, aber Bertram war

er Alles; Helena schien ihm zu niedrig zum Weib, aber dieser ist ihm ebenbürtig zum Freunde; der gerade, offenliegende Junge konnte von jeher Alles leiden nur keine Katze, und gerade unter dieses Schmarotzers Joch liegt er gefangen und seine arglose Seele ahnt ihn nicht wie er ist. In Florenz erscheint er dann am grellsten in seiner gespaltenen Natur, gut und bös, tapfer und ruhmvoll, aber zugleich lüderlich und verführt, einem Wüstlingsleben verfallen. Auf der Spitze des Stücks sehen wir ihn in einem Strudel von Thätigkeit und von völliger Verwirrung der Sinne und der Sitte befangen. Im Begriffe Florenz zu verlassen, macht er sechzehn Geschäfte unter der Begünstigung verkürzender Umstände ab; er nimmt in seiner burschikosen Art von dem Herzog Abschied auf der Straße; er bereitet die Reise vor; er schreibt an seine Mutter; er hat die Zusammenkunft mit Diana verabredet; er hat ihr den Ring, denselben Ring, den von ihm zu erlangen er Helenen als eine Aufgabe der Unmöglichkeit gestellt hat, den Familienring auf dem gleichsam seine Hausehre steht, an ein leichtfertiges Weib, für die er sie halten muß, gegeben. Er hat sich, vom Blute übermeistert, damit das Recht vergeben, seine Familie und seinen Stand weiter gegen Helena geltend zu machen. Jetzt erhält er die Nachricht von Helenens Tod. Als er den Brief liest, verwandelt er sich wie ein anderer Mann; er fängt an sie zu lieben, als er ihren Tod erfährt; wie sollte das Herz ihn ganz kalt lassen, das um seinetwillen gebrochen ist? Er begräbt sie nicht nur, er betrauert sie in seinen Gedanken. Was seine plötzliche Verwandlung noch nachdrücklicher macht: er hatte Diana geschworen, sie zu heiraten, wenn sein Weib todt wäre; der Gedanke muß ihn quälen, wie viel freier sein Gewissen sein würde, wenn ihn die Verschmähung Helenens nicht in diese Lage gebracht hätte. Dennoch gibt er die Zusammenkunft mit Diana nicht auf; ja noch mehr, aus Trauer geht er nicht nur in den Taumel des Sinnenrausches, sondern auch aus diesem wieder zu der possenhaften Scene, die ihm seinen Freund Parolles entlarven soll. Mit Beidem sucht er

ſich zu übertäuben, in der Lage einer inneren Zerſtörung; denn die Enttäuſchung über Parolles muß ihn über ſeine eigene rathloſe Unreife enttäuſchen und ihn einen reuigen Griff in ſein Inneres thun laſſen. Dieſer inneren Demüthigung ſoll ſeine äußere Schlag auf Schlag folgen; er ſoll gründlich lernen, ſeinen Hochmuth zu beugen und ſeinem Stolze zu mistrauen. Der Tod Helena's, der Friede in Florenz, der Brief des Herzogs an den König erklärt ſeine Rückkehr an den Hof. Dort wird er überführt, ſeinen Ring an eine leichte Dirne weggegeben zu haben, er wird blosgeſtellt und von Lafeu, deſſen Tochter er nun vermählt werden ſollte, verſchmäht, er geräth in die Misachtung Aller, ja er kommt in den Verdacht, Helena ermordet zu haben. Seine Räthſel, ſein Ring, die Qualen, die er damit bereitet hatte, fallen rächend auf ihn ſelbſt zurück. So mürbe gemacht und gebeugt, wird er nicht nur einer läſtigen Heirat, ſondern, was mehr iſt, einer furchtbaren Laſt des Gewiſſens ledig, da ſich die Sache nun aufklärt; wie ſollte er nicht das Weib, das ihm dieſe Opfer gebracht, für den wohlthätigen Schutzgeiſt anſehen, der ſein Leben am beſten berathen werde? Er ſteht vor ihr, der ſtolze Mann des Ranges, dem ſein Adel keine Tugend erworben, der leichtfertig Adel und Tugend zugleich in die Schanze geſchlagen, vor *ihr*, die durch Tugend geadelt war und ihm die Symbole *ſeines* Adels gerettet hatte. Wie ein Mann aus der Klaſſe der ſtrebſamen Neuerer, von denen Baco ſagt, daß im Vergleiche zu ihrer Regſamkeit „die Edlen wie Statuen erſcheinen", hat ſie werbend mit Thaten den Mann ihrer Liebe erobert; dennoch beharrt ſie, auch nach vollbrachter Bedingung und nach erworbenem Rechte, in ihrem weiblichen Weſen, in ihrer alten demüthigen Weiſe, in ihrer gefaßten Reſignation. Dieß bricht in ihm vollends, was noch von ſeiner Starrheit nicht geſchmolzen war. Als ſie noch in Furcht und Erwartung die ſchmerzlichen Worte ſagt: „Ich bin nur der Name, nicht das Ding", nicht ſein Weib — preßt er, nach ſeiner wortarmen Art, in die Worte „Beides! Beides! O Vergebung!" alle Reue, alle Zerknirſchung,

allen Dank und alle Liebe zusammen; und es bedarf nur des Schauspielers, der diese Worte vorzubereiten, zu sagen und zu begleiten weiß, um den Zuschauer für die Zukunft dieses Paares gänzlich unbesorgt zu machen.

Bei wenigen Stücken fühlt man so sehr wie bei Ende gut Alles gut, welchen außerordentlichen Raum der Dichter dem Schauspieler für seine Kunst offen gelassen hat. Wenige Leser, aber noch viel wenigere Leserinnen werden an die weibliche Natur Helena's Glauben haben, auch nachdem sie unsere Auseinandersetzung gelesen und unwidersprechlich gefunden haben. Der Gegenstand hat sie einmal abgestoßen; und so weit wollen wir diesem Gefühle gern Rechnung tragen, daß wir zugeben, Shakespeare hätte besser seine psychologische Kunst und habe sie oft an dankbarere Materien gewandt. Aber selbst wenn man sich über den Stoff nach unseren obigen Bemerkungen weggeholfen hat, so wird man selten in sich den Maaßstab finden, so kühne und männliche Schritte auf einem ganz weiblichen Wege möglich zu denken. Nur wenn man es *sehen* würde und dem Auge glauben könnte, würde man die volle und harmonische Wirkung dieses Kunstwerkes empfänglicher hinnehmen. Aber daß selbst das Auge überzeugt würde, verlangt eine große Künstlerin. Und so auch Bertram einen großen Künstler, wenn der Zuschauer inne werden soll, daß dieß ein Mann sei, der so große Anstrengungen eines edlen Weibes lohnt, dessen mühevolle Erwerbung einen dankbaren Besitz verheißt. Daß dieser unempfindsame Jüngling ein Herz, dieser verführte Wüstling ein gutes Herz habe, daß dieser Verschmäher für die Verschmähte jemals ein Herz gewinnen könne, das *liest* sich aus seinen kargen Worten freilich wohl heraus, aber die wenigsten Leser sind heute so frei von Empfindsamkeit, daß sie dergleichen Dinge auf so wenige Worte hin glauben möchten. Ganz anders würde dieß sein, wenn sie in dem *dargestellten* Bertram die edle Natur, die Zerrüttung seines Wesens in Florenz, die Zerknirschung, in die ihn seine Sünden und seine Einfalt geworfen, mit Augen sähen, wenn

ſie aus der ganzen Haltung des brüsken Mannes gewahr geworden wären, was in ſeinem Munde das Eine Wort Vergebung bedeute, wenn ſie ſeine Bruſt ſich heben ſähen bei der letzten Erſcheinung Helena's unter der Erleichterung ſeines Gewiſſens; man würde dann ſeinen letzten Worten Glauben gönnen, denn man hätte die große Verwandlung ſeines Weſens, von der man jetzt ein verlorenes Wort nur lieſt und überlieſt, vor Augen gehabt. Selten hat die Schauſpielkunſt eine ſo ſelbſtändige Aufgabe, wie in dieſer Rolle Bertram's gehabt, aber noch ſeltener würde ſich der Spieler finden, der ſie auszufüllen wüßte. Für Richard Burbadge mußte dieſe Rolle ein Leckerbiſſen geweſen ſein. Um die Zeit, wo ſie dieſe letzte Geſtalt erhielt, hat ihm Shakeſpeare (1605—8) auch Perikles und Petruccio zu gleich pikanten Aufgaben zugerichtet. Auf der Höhe ihrer Leiſtungen angelangt, ſchienen ſich beide damals zu gefallen, dieſe blaſſen Charakterſkizzen zu begehren und zu gewähren, wie um ſich in der gemeinſamen Arbeit zu üben, Umriſſe zu zeichnen und auszuführen oder Räthſel zu ſtellen und aufzulöſen.

Ein Sommernachtstraum.

Wenn man Ende gut Alles gut unmittelbar zwiſchen Verlorener Liebesmühe und dem Sommernachtstraume lieſt, ſo fühlt man, wie dort die ſpätere Hand des Dichters hineinarbeitete, während die beiden anderen Stücke nahe zu einander rücken. Schon die Aufführung der drolligen Spiele durch die Clowns ſtellt beide Stücke zu einander, eben ſo ſehr aber auch der Vortrag. Die Elfengeſänge ausgenommen, in denen Shakeſpeare auf eine meiſterhafte Weiſe den Ton der volksthümlichen Elfenſagen beibehielt, trägt das Stück vorherrſchend den italianiſirenden Stil der erſten Periode ſeiner Dichtung. Die von Concepten blühende, beſchreibende und maleriſche Sprache, die viel ſichtliche Alliteration, die gereimten Stellen, die ſich über alle leidenſchaftlichen und lehrhaft gehaltenen Scenen ausbreiten, die in dieſem Stoffe billig vortretende alte Mythologie, Alles ſetzt das Stück in die Nähe oder nicht allzuentfernt von Verlorener Liebesmühe. Wie in dieſem Stücke iſt die Fabel, die originelle Zuſammenſtellung der Figuren antiker Götter- und Geſchichtsſage mit den Weſen der ſächſiſchen Volksmythe, Eigenthum und Erfindung des Dichters. Wie in Verlorener Liebesmühe ſind ferner, ganz ungleich dem was wir in Ende gut Alles gut von Charakteriſtik kennen gelernt, die handelnden Figuren nur in ſehr allgemeinen Umriſſen von einander gehalten, am ſtärkſten die kleine kecke, ſchon in

der Schule keifische und reizbare Hermia von der schlanken, haltlosen, gegen sich selbst mistrauischen und sich wegwerfenden Helena; weniger der gerade offene Lysander von dem heimtückischeren und flatterhaften Demetrius. Die Zeit der Entstehung des Stückes, das wie Heinrich VIII. und der Sturm zu Ehren der Vermählung irgend eines hohen Paars geschrieben sein mag, setzt man um 1594—96. Die Hochzeit des Theseus ist der äußere Mittelpunkt des Stückes, der die Clowns, die Elfen und den mittleren Menschenschlag zusammenführt. Das Stück ist eine Maske, eine Gattung von Gelegenheitsdramen, die der Privataufführung bestimmt waren, und die besonders Ben Jonson ausgebildet hat. Ein eigenes Gesetz hat sich diese Gattung so wenig wie das historische Drama in England vorgeschrieben; mit dem gewöhnlichen Drama verglichen, weist sie (nach Halpin's Bemerkung) einen unmerklichen Uebergang aus, der durch Definition ununterscheidbar ist. Wie sich in dem historischen Drama aus der wirklichen Natur und der Masse des Stoffes fast jede Unterscheidung von dem freien Drama herleiten läßt, so in der Maske durch die Gelegenheit, die gebotene Beziehung und die allegorischen Elemente, die hier Eingang fanden. Diese letzteren haben allerdings dem Sommernachtstraum unter Shakespeare's übrigen Werken ein ganz eigenthümliches Gepräge aufgedrückt.

Man empfindet bei dem oberflächlichsten Lesen, daß, noch mehr als die menschlichen Figuren, die Handlungen in dem Sommernachtstraum ganz anders behandelt sind, als in allen anderen Stücken Shakespeare's. Die große Kunst des Motivirens, seinen eigentlichen Zauberstab, hat hier der Dichter ganz bei Seite gelegt. Statt vernünftiger Anlässe, statt natürlicher, aus den Verhältnissen und Charakteren fließender Beweggründe herrscht hier die Laune. Wir begegnen einem Doppelpaare, das in wunderliche Irrungen verwickelt ist, zu denen wir aber vergebens in der Natur der handelnden Menschen nach den wirkenden Triebfedern suchen. Demetrius hat, wie Proteus in den Veronesern, eine Braut verlassen und umwirbt, wie

jener, die Braut seines Freundes. Dieser Lysander ist mit Hermia entflohen, um einen Ort zu suchen, wo das Gesetz von Athen sie nicht erreichen kann. Im Diebstahle, heißt es im Stücke, schleichen sich Beide in den Wald, in Wuth folgt ihnen Demetrius nach und in Liebe heftet sich wieder Helena diesem an die Ferse wie eine Klette. In einem gewissenlosen Durcheinander sündigt zuerst Hermia durch Ermangelung des gesetzlichen Gehorsams an ihrem Vater, und Demetrius durch Treulosigkeit an seiner Verlobten Helena, und Helena durch Verrath an ihrer Freundin Hermia, und Lysander durch Verspottung an seinem Schwiegervater. Der Streit des ersten Actes, der ohne deutliche innere Einflüsse entstanden vorliegt, ist im dritten Acte zu einer vollendeten Irrung unter ganz äußerlichen Einflüssen verwandelt. In dem Elfenreiche herrscht eine ähnliche Verwirrung zwischen Oberon und Titania. Das Spiel der ehrsamen Bürgersleute von Pyramus und Thisbe aber ist zu dem tragikomischen Mittelpunkte der Intrigue ein komikotragisches Gegenbild, von zwei Liebenden, die hinter ihrer Eltern Rücken „kein Arg daraus haben, sich im Mondenschein zu werben" und durch eine bloße Laune des Zufalls zu tragischem Ausgange kommen.

Es ist, sieht man, ein Spiel der verliebten Laune, was die menschlichen Gestalten in der eigentlichen Fabel des Stückes treibt; Demetrius ist verlobt, dann gefällt ihm Helena nicht mehr, er tändelt mit Hermia und am Ausgange erinnert er sich dieses Treuebruchs nur wie einer Jugendtändelei. Aeußere Gewalten, nicht innere Beweggründe, scheinen diese Laune in Bewegung zu setzen. Zuerst die heiße Jahreszeit, die erste Mainacht, die Spukzeit dunkler Mächte, die die Gehirne erhitzt, denn auch sonst nennt Shakespeare gelegentlich eine Narrheit eine Sommertagstollheit, ein Hundstagsfieber, und im 98sten Sonnette heißt der April die Zeit, die den Geist der Jugend in alle Dinge legt und selbst den ernsten Saturn lachen und springen macht. Dann aber die Gewalt des Cupido, der im Hintergrunde des Stückes als wesenhafte Figur mitspielt, der die Urtheile

irrt, die Augen blendet, leichtſinniger Treuebrüche froh iſt. Und zuletzt ſehen wir die Liebenden vollends in der Hand der Elfen, die ihre Sinne berücken und ſie in jenen Taumel der Verwirrung bringen, wo die Auflöſung wie die Verwickelung von außen her eintreten muß. Dieſe Täuſchungen einer blinden Leidenſchaft, dieſe Gaukelſpiele der Sinnlichkeit bei dem Schlafe der Vernunft, dieſe Sinnesverwandlungen und Verirrungen „ſiedender Köpfe", dieſe Handlungen ohne höheren Mittelpunkt einer geiſtigen und moraliſchen Beziehung, ſind wie einem Traume verglichen, der mit ſeinen beängſtigenden Verwickelungen vor uns aufrollt, aus denen es keine Erlöſung gibt, als das Erwachen, die Herſtellung des Bewußtſeins.

Das Stück heißt ein Sommernachtstraum; der Epilog gibt ſich zufrieden, wenn der Zuſchauer das Stück wie einen Traum anſehen will; wie im Traume iſt Zeit und Oertlichkeit in den Figuren verwiſcht; ein gewiſſes Zwielicht und Dämmerung breiten ſich über das Ganze; Oberon will, daß Alle Alles wie einen Traum anſehen ſollen, und ſo geſchieht's. Titania ſpricht von ihrem Abenteuer wie von einer Viſion, Zettel von ſeiner Verwandlung wie von einem Traume, Alle übrigen erwachen zuletzt aus einem Schlaf der Ermüdung und haben von ihren Erlebniſſen den Eindruck eines Traumes. Der nüchterne Theſeus hält ihre Erzählungen für nichts anderes als Träume und Phantaſien. Schon dieſe äußerlichen Hindeutungen in dem Stücke mußten es nahe legen, daß Coleridge und Andere auf die Meinung kamen, der Dichter habe mit Abſicht darauf hingearbeitet, das Stück wie einen Traum vorübergleiten zu laſſen. Uns nimmt nur Wunder, daß man mit dieſer Anſicht nicht zu dem inneren Kerne gekommen iſt, in dem dieſe Abſicht des Dichters eigentlich eingeſchloſſen liegt, von wo aus ſie dem Stücke nicht allein einen Namen gegeben, ſondern eine freie dichteriſche Schöpfung des höchſten Werthes hervorgezaubert hat. Denn das erwartet man wohl von unſerem Dichter, daß eine ſolche Abſicht von ſeiner Seite nicht in der bloßen Schale zu ſuchen ſei. Träte ſie nur in jenen poetiſchen Aeußerlich-

keiten, in dem duftigen Zauber der Rhythmen und Verse, in jener ängstigenden Spannung, in jener dämmerigen Beleuchtung hervor, so wäre dieß nur ein flaches Kunststück der Coloratur, mit dem allein ein Dichter wie Shakespeare nie geglaubt hätte etwas Redewerthes geleistet zu haben.

Kommen wir auf unsere ersten Betrachtungen des Stückes und seines Inhalts zurück und suchen wir auf einem höheren, aussichtreicheren Wege zu demselben Ziele wirklich zu gelangen, das von Coloridge mehr nur geahnt war.

Wir erwähnten, daß die Spiele der verliebten Laune, denen wir zusahen, nicht von inneren Triebfedern der Seele in Bewegung gesetzt seien, sondern von äußeren Gewalten, die Einflüsse von Göttern und Kobolden, von denen der Dämon der alten Mythologie, Cupido, nur hinter der Scene mitspielt, die Spukgeister des neueren Volksglaubens, die Elfen dagegen den Hauptplatz der Bühne in unserem Stücke einnehmen. Achtet man auf die Verrichtungen, die der Dichter beiden, dem Liebesgotte und den Elfen geliehen hat, so findet man auffallenderweise, daß sie ganz die gleichen sind. Die Wirkungen des Einen wie der Anderen auf die Leidenschaften der Menschen sind dieselben. Die Untreue des Theseus gegen seine vielen Verlassenen, die Ariadne, Aigle, Antiope, Perigune, die man nach der antiken Mythe dem Rausche sinnlicher Liebe, dem Cupido zuschreiben würde, sind im Sommernachtstraum der Elfenkönigin zugeschrieben. Noch ehe die Elfen in dem Stücke auftreten, ist Demetrius schon von den Bethörungen blinder Liebe getrieben und Puck sagt ausdrücklich, nicht Er sondern Cupido habe diese Tollheiten der Sterblichen begonnen; wie es auch bei Titania mit dem Knaben gedacht werden muß. Die Elfen aber setzen nachher diese Irrungen ganz so fort, wie sie Cupido begonnen hat; sie steigern und heilen sie; Ein Mittel, der Saft einer Blume, Diana's Knospe, soll die Liebesverwirrung des Lysander und der Titania heilen; der Saft einer anderen (Cupido's) Blume hatte sie veranlaßt. Diese letztere

Blume hatte die wunderbare Kraft durch eine Wunde von Cupido's Pfeile empfangen. Die Kraft, die ſein Pfeil geſchaffen, wußte der Elfenkönig zu erkennen und weiß ſie zu nutzen; in die tiefſten Geheimniſſe des Liebesgottes iſt Oberon, aber nicht ſein Diener Puck, auf's genaueſte eingeweiht.

Dieſe berühmte Stelle, wo Oberon ſeinem Puck befiehlt dieſe Blume und ihren berückenden Zauber ihm zu holen, lautet in der deutſchen Ueberſetzung ſo:

Mein guter Puck, komm her! Weißt du noch wohl,
wie ich einſt ſaß auf einem Vorgebirge,
und eine Sirene, die ein Delphin trug,
ſo ſüße Harmonien hauchen hörte,
daß die empörte See gehorſam ward,
daß Sterne wild aus ihren Kreiſen fuhren,
der Nymphe Lied zu hören?
Zur ſelben Zeit ſah ich (du konnteſt nicht)
Cupido zwiſchen Mond und Erde fliegen
in voller Wehr: er zielt' auf eine holde
Veſtal' in Weſten thronend, ſcharfen Blicks,
und ſchnellte raſch den Liebespfeil vom Bogen,
als ſollt' er hunderttauſend Herzen ſpalten.
Allein ich ſah das feurige Geſchoß
im keuſchen Strahl des feuchten Monds verlöſchen;
die königliche Prieſterin ging weiter,
in ſittſamer Betrachtung, liebefrei.
Doch merkt ich auf den Pfeil, wohin er fiele.
Er fiel gen Weſten auf ein zartes Blümchen,
ſonſt milchweiß, purpurn nun durch Amor's Wunde,
und Mädchen nennen's: Lieb im Müßiggang.
Hol' mir die Blume.

Dieſe Stelle hat in den Schriften der Shakeſpearegeſellſchaft durch Halpin (Oberon's vision) eine geiſtreiche Auslegung erfahren, die uns beweiſt, daß man in dieſem Dichter kaum je zu viel ſuchen kann, daß er ſelbſt im freieſten Flug ſeiner Einbildungskraft den Boden der Wirklichkeit nicht verläßt, daß er in jedem noch ſo epiſodiſchen Zuge die tiefſinnigſten Beziehungen niedergelegt. Wir wiſſen zwar wohl, daß in den Augen der trocknen Kritik dieſe Auslegung,

die doch einen sehr festen thatsächlichen Anhalt hat, nur wenig Gnade gefunden; uns nicht sehr begreiflich: da jede neue und alte Forschung längst ausgewiesen hat, wie gerne dieser realistische Dichter in den kleinsten Anspielungen wie in den größten Entwürfen die lebendigen Beziehungen auf seine zeitliche und örtliche Umgebung suchte, wie er in seinen freiesten tragischen Schöpfungen sich an historische Zeitverhältnisse anzulehnen liebte, ja die thörichtsten Reden und Handlungen seiner Clowns, seiner Todtengräber im Hamlet oder seiner Schaarwache in Viel Lärmen um Nichts, auf wirkliche Verhältnisse gründete und ihnen gerade dadurch den Kern unanfechtbarer Naturwahrheit gegeben hat, der sie vor allen anderen Carikaturen so handgreiflich auszeichnet. Wie sollte es ihn nicht natürlich getrieben haben, gerade einer so duftigen Allegorie eine möglichst feste thatsächliche Unterlage zu geben? Uns ist daher Halpin's Deutung dieser Stelle um so unbedenklicher, als sie ihr die bestimmteste Beziehung zu dem innersten Sinne des ganzen Stückes gibt. Wir müssen daher, ehe wir weiter gehen, diese allegorische Erzählung und ihren Bezug auf den Grundgedanken des Drama's näher betrachten.

Man war von jeher einig, daß unter der Vestalin, die in Westen thronet und an der Cupido's Pfeil abgleitet, die Königin Elisabeth, und die ganze Stelle als eine feine Schmeichelei für die jungfräuliche Fürstin gemeint sei. Wir lernen aber gleich an diesem Beispiele, wie Shakespeare, auch in dieser Hinsicht außerordentlich, seine höfischen Schmeicheleien, die er überhaupt auf's spärlichste zu Rathe hielt, durch tiefere poetische oder sittliche Beziehungen den unabhängigen ästhetischen oder moralischen Zwecken seiner Dichtung dienbar zu machen wußte. So in dieser Stelle, die nun eine sehr erweiterte Deutung erfahren hat. Halpin bezieht den Cupido in voller Wehr auf die Werbungen des Grafen Leicester um Elisabeth und auf seine gewaltigen Anstalten auf Kenilworth zu diesem Zwecke (1575). Aus Beschreibungen dieser Feste (Gascoyne's princely pleasures 1576 und Lanehams letter 1575) weiß man, daß bei

den Schau- und Feuerwerken die jene Feierlichkeiten verherrlichten, eine ſingende Sirene eine Rolle ſpielte, die auf Delphins Rücken ſchwamm, auf ruhiger Welle und während Feuerſterne ſchoſſen; daß alſo die Merkmale zuſtimmen, die Oberon dem Puck angibt. Der Pfeil auf die Prieſterin der Diana, deren Knospe die liebeſtillende Kraft beſitzt, die über Cupido's Blume mächtig iſt, prallte ab. Unter der Blume, auf die er verwundend niederfiel, verſteht Halpin die Gräfin Lettice v. Eſſex, mit der Leiceſter in verborgenem Liebesverkehre ſtand, als ihr Gatte in Irland abweſend war, der von dieſem Handel unterrichtet 1576 von daher zurückkehrte und auf der Reiſe vergiftet ward. Die Blume war milchweiß, unſchuldig, aber blutroth von der Liebe Wunde geworden, was ihren Fall bezeichnet oder das tiefere Roth von ihres Gatten Ermordung. Ihr Name iſt Liebe im Müſſiggang, was Halpin auf die Unbeſchäftigtheit ihres Herzens in der Abweſenheit ihres Gatten bezieht; denn auch ſonſt braucht Shakeſpeare dieſe Volksbenennung des Stiefmütterchens für eine Liebe, die den Menſchen in Unthätigkeit, unbewaffnet, frei von jedem andern Sinnen und Trachten überfällt und ergreift. Indem Oberon zu Puck äußert, daß Er jenes Abenteuer bemerkt, welches der Diener nicht bemerken konnte, ſcheint der Dichter das ſtrenge Geheimniß zu bezeichnen das auf dieſer Geſchichte lag, und das ihm bekannt ſein konnte, weil ſich, wie wir uns erinnern, an ſie die Hinrichtung eines entfernten mütterlichen Verwandten Eduard Arden (1583) knüpft, und weil der berühmte Robert Devereux Graf von Eſſex, der Günſtling Eliſabeth's und nachher das Opfer ihrer Ungunſt, ein Sohn jener Lettice, frühe ein Patron und Gönner von Shakeſpeare war.

Wie bedeutungsvoll wird nun dieſe kleine allegoriſche Epiſode, die allerdings auch als poetiſcher Zierrat ſchon voll Reiz und Schönheit iſt! Während Spenſer gerade damals in ſeiner fairy queen die Eliſabeth als Feenkönigin verherrlicht hatte, ſetzt ſie Shakeſpeare als ein Weſen entgegen, die dieſer phantaſtiſchen Welt vielmehr un-

nahbar ist. Die Artigkeit gegen die Königin verwandelt sich in eine sehr ernste Meinung: denn diesem Irrsinn der Liebe gegenüber betont sich von selbst das andere Extrem, der Sieg der Diana über Cupido, des Geistes über den Körper, der jungfräulichen Beschaulichkeit über die Gaukeleien der Liebe; und auch an anderen Stellen des Stückes sind die dreimal selig gepriesen, die ihr Blut so meistern, daß sie die Mädchenpilgrimschaft durchgehen. Was aber die Beziehung der Stelle auf den thatsächlichen Inhalt des Sommernachtstraumes angeht, so deutet der Dichter für die Kundigen auf einen Hergang des wirklichen Lebens zurück, der mit der Fabel des Stücks in genauer Parallele liegt. Frevelhaftere, wüstere Thaten der blinden Liebesleidenschaft sind damals in Wahrheit verübt worden, als die in dem Schauspiel vorgestellten. Ihr berückender Zauber, in eine Blume verkörpert, wirkt in die Verwickelungen der Liebenden in dem Stücke herüber. Und was dieser Darstellung an Wahrscheinlichkeit oder psychologischer Ausführung abgehen mußte, (da die duftige Allegorie des Dichters nicht mit zu viel Prosa der Charakteristik beschwert werden sollte,) mag sich nun der eingeweihtere Zuschauer mit poetischer Gläubigkeit aus dem Zaubersafte der Blume erklären oder mit pragmatischer Nüchternheit aus der Analogie des wirklich Geschehenen motiviren, das der Dichter in diese köstliche Allegorie verklärt hat.

Aber es ist Zeit, daß wir von dieser Abschweifung auf unseren Hauptweg zurückkommen. Wir hatten gesagt, das Stück scheine angelegt, wie ein Traum behandelt zu werden, nicht blos in äußerlicher Färbung und Gestaltung, sondern auch in innerlicher Bedeutung. Die Irrungen des blinden Sinnenrausches, die den Mittelpunkt der Fabel bilden, scheinen uns den Irrungen eines Traumlebens allegorisch gleichgestellt zu sein. Vernunft und Bewußtsein ist in jenem Taumel wie in dem Traume ausgetrieben; Cupido's Freude an Treubrüchen, Zeus' Lachen über den Meineid der Liebenden macht die Handlungen derer, die in des Liebesgottes Gewalt sind, gleich-

ſam unzurechenbar erſcheinen, wie die Sünden die wir im Traume begehen. Wir haben ferner gefunden, daß die Wirkungen und Verrichtungen Cupido's und der Elfen in dem Stücke überall ineinandergreifen oder ſich ablöſen. Und dieß nun ſcheint uns die Abſicht des Dichters am ſtärkſten zu beſtätigen, daß er in der That das ſinnliche Liebesleben mit einem Traumleben allegoriſch vergleichen wollte; der Tauſch der Verrichtungen Cupido's und der Elfen iſt dann die eigentliche poetiſche Verkörperung dieſer Vergleichung. Denn Shakeſpeare's Elfen iſt das Reich der Träume überwieſen; ſie ſind weſentlich nichts anderes als perſonificirte Traumgötter, Kinder der leichten Phantaſie, die nicht allein (wie Mercutio ſagt,) die eitle Erzeugerin der Träume, ſondern auch der Launenſpiele oberflächlicher Liebe iſt, die die engliſche Sprache mit demſelben Worte (fancy) bezeichnet.

Dunkel wie im Traume liegt dieſe Bedeutung der Elfen in dem uralten Volksglauben der germaniſchen Stämme ſelbſt und Shakeſpeare hat dieſe Vorſtellung nur mit jenem inſtinctiven Griffe des Genies aus der embryoniſchen Ungeſtalt auf einen Augenblick in reizende Form gebildet. Alp und Elfe iſt derſelbe Name; unter Alp denkt ſich das Volk überall einen Traumkobold. Der Name des Elfenkönigs Oberon iſt nur franzöſirt von Alberon oder Alberich, ein Zwergelfe, der frühe in alten deutſchen Gedichten erſcheint. Die Geſtalt des Puck, oder wie er eigentlich heißt des Robin Goodfellow, iſt in wörtlicher Ueberſetzung keine andere, als die unſeres „guten Knecht Ruprecht"; und es iſt eigen, daß von dieſem Namen bei uns das Wort Rüpel abgeleitet iſt, mit dem wir allein den Begriff des engliſchen clown wiedergeben können, eben der Rolle, die Puck in dem Reiche der Elfen bei Shakeſpeare ſpielt. Der Elfenglaube, in Scandinavien weit verbreiteter als in England, war in Schottland und England wieder weit lebendiger ausgebildet als bei uns. Robin Goodfellow beſonders war ſchon ſeit dem dreizehnten Jahrhundert ein Liebling der Volksſagen, auf deſſen Namen alle liſtigen Streiche

geſetzt wurden, die wir von Eulenſpiegel und Andere von Anderen erzählen. Seine „tollen Streiche und luſtigen Schwänke (mad pranks and merry jests) ſind 1628 in einem Volksbuche gedruckt, das Thomas für ſeine kleine blaue Bibliothek bearbeitet hat; Collier ſetzt die Entſtehung des Buches wenigſtens vierzig Jahre höher hinauf, ſo daß es Shakeſpeare bekannt ſein konnte. Unſtreitig iſt es für ſein Elfenreich die Hauptquelle; die lyriſchen Theile im Sommernachtstraume ſind in Ton und Farbe ganz dem dort erhaltenen nachgebildet. Schon in dieſem Volksbuche nun erſcheint Robin, obgleich nur vorübergehend, als Sender der Träume; Oberon, der hier ſein Vater iſt, und die Elfen ſprechen durch Träume zu ihm, ehe er in ihre Gemeinſchaft aufgenommen iſt. Was er aber ſo in der rohern Geſtalt des fragmentariſchen Volksglaubens überkam, bildete Shakeſpeare in ſeiner kleinen Schöpfung in eine reizende und geordnete Welt aus. Er hat hier im Kleinen das Verdienſt, das Herodot dem Homer zuſchreibt: wie dieſer dem großen Götterhimmel und ſeinen olympiſchen Bewohnern, ſo hat Er dem Feenreiche Geſtalt und Ort gegeben und ſeinen wohligen kleinen Bürgern mit der natürlichen Schöpferkraft des Genies die Seele eingehaucht, die ihre Natur und ihren Beruf, ihr Weſen und ihre Verrichtungen aus Einem lebendigen Mittelpunkte geſtaltet. Er hat hier dem Unſichtbaren faßliche Geſtalt und dem Todten Leben gegeben, und ſo nach des Dichters höchſtem Preiſe gerungen; und es ſcheint, nicht ohne Bewußtſein dieſer ſeiner Thätigkeit ſchrieb er gerade in dieſem Stücke mit dem erhobenen Scheitel des Selbſtgefühls jene Stelle nieder: „daß des Dichters Auge, in ſchönem Wahnſinn rollend, von Himmel zu Erde, von Erde zu Himmel blitzt; daß wie die Einbildungskraft die Bilder von unbekannten Dingen verkörpert, des Dichters Feder ſie in Geſtalten wandelt und dem luftigen Nichts eine örtliche Wohnung und einen Namen gibt; daß die Phantaſie ſo wie ſie eine Freude empfindet, auch einen Bringer dieſer Freude erſchafft". So hat er hier gethan; er hat die Bringer der neckiſch gaukelnden, ſüß einwie-

genden und quäleriſch neckenden Träume, unfaßbare Luftgebilde, in körperliche Geſtalt gekleidet; und was er, indem er dieß that, *geleiſtet* hat, das wird man erſt inne, wenn man ſich von der ſtrengen Anlage und inneren Folgerichtigkeit dieſer kleinen Welt Rechenſchaft gegeben hat.

War es Shakeſpeare's Abſicht, von den Elfen jenen dunkeln geſpenſterhaften Charakter ausdrücklich zu entfernen (III, 2.), in dem ſie in der ſcandinaviſchen und ſchottiſchen Mythe erſcheinen, war es ſein Wille ſie als freundlichere Weſen in eine heitere und harmloſere Beziehung zu den Menſchen zu ſetzen, wollte er ſie in ihrem weſentlichſten Amte als Bringer der Träume, in ihrer Natur als perſonificirte Träume bilden, ſo iſt in äußerer und innerer Geſtaltung ihres Treibens und Weſens die Abſicht in einer wunderbaren Harmonie durchgeführt. Den dämoniſchen Geſchöpfen iſt ihr Reich in dem würzigen blüthenduftigen Indien angewieſen, dem Lande wo die Menſchheit im Zuſtande des Halbtraumes lebt. Sie folgen von dort her der Nacht und ihren Schatten, wie Puck ſelber ſagt, wie ein Traum. Luftig und ſchnell wie der Mond umkreiſen ſie die Erde, meiden die Sonne ohne ſie zu ſcheuen, ſuchen das Dunkel und lieben den Mond und tanzen in ſeinem Scheine, und vor Allem gefällt ihnen Zwielicht und Dämmerung, die eigentliche Brütezeit unſerer Träume im wachenden und ſchlafenden Zuſtande. Sie ſchicken und bringen den Menſchen die Träume; und man darf nur an die Schilderung der Königin-Hebamme Frau Mab in Romeo und Julie denken, einem Stück das gleichzeitig mit dem Sommernachtstraume fällt, um ſich zu überzeugen, daß dieß das weſentliche ihnen überwieſene Geſchäft und das Mittel ihrer Wirkung auf die Menſchen iſt. Voll Tiefſinn iſt dann aber, wie Shakeſpeare ihren inneren Charakter dieſem äußeren Berufe entſprechend gebildet hat. Er ſchildert ſie als Weſen ohne feineres Gefühl und ohne Moralität, wie wir auch im Traume den Anſtoß zarterer Gefühle nicht empfangen und ohne ſittliche Regung und Zurechnung ſind. Sie verführen die Menſchen

sorglos und gewissenlos zur Untreue; die Wirkungen der Verwechslungen, die sie anstiften, machen ihnen keine Gemüthseindrücke; sie nehmen keinen Antheil an der inneren Qual der Liebenden, sondern freuen und wundern sich nur über ihre äußeren Irrungen und ihr thörichtes Gebaren. Der Dichter schildert seine Elfen ferner als Wesen ohne höhere Intellectualität. Wer ihre Reden aufmerksam liest, wird finden, daß ihnen nirgends eine nachdenkende Betrachtung geliehen ist. Nur in Einer Ausnahme macht Puck eine spruchartige Bemerkung über die Untreue der Männer, und wer sich in diese Gestalten und ihr Wesen hineingefunden hat, wird auf der Stelle fühlen, daß hier dieses einzige mal aus dem Tone gefallen ist. Sie können nicht unmittelbar innere Eindrücke auf die Menschen machen; ihre Macht ist nicht geisterhaft auf den Geist gerichtet, sondern überall durch Körperliches vermittelt, durch Erscheinung, Gestalt, Verwandlung und Nachahmung. Titania hat zu ihrer Freundin keine innere geistige Beziehung, sondern bloßes Wohlgefallen an ihrer Gestalt, ihrer Anmuth, ihrer Nachahmungsgabe. Als sie von ihrer Vision erwacht, keine Reflexion: Ich war in einen Esel verliebt, sagt sie, wie hasse ich den Anblick! nur die Vorstellung des Sichtlichen und Thatsächlichen wirkt in ihr nach. Mit ihrem Gatten keine Scene der Versöhnung; ihr Groll besteht in Trennung, ihre Versöhnung in einem Tanz; von einer Betrachtung, einer Gefühlsäußerung keine Spur. So genügt, um Puck an etwas Vergangenes zu erinnern, nicht eine abstracte Zeitangabe, sondern es bedarf der sinnlichen begleitenden Merkmale. Sie sind dargestellt, diese kleinen Götter, wie Naturseelen, ohne die höheren menschlichen Geistesfähigkeiten, Herrscher im Reiche nicht der Vernunft und Sitte, sondern der sinnlichen Vorstellungen und der Reize der Einbildung; und darum sind sie gleichmäßig die Träger der Phantasie, die in dem Wahne der Liebe und der Träume wirkt. Ihr Sinn geht daher nur auf das Körperliche. Sie führen ein üppiges, wohliges Natur- und Sinnenleben; die Geheimnisse der Natur, die Kräfte von Blumen und Kräutern

ſind ihnen anvertraut. In Blumen ſchlafen, durch Tänze und Geſänge eingewiegt, den Mondſtrahl abgewehrt, gefächelt von Schmetterlingsflügeln, das iſt ihre Wonne; Blumenputz und Thauperlen ihre Freude; wenn Titania ihren Liebſten locken will, bietet ſie ihm Honig, Aprikoſen und Trauben, und einen Tanz. Dieß Natur- und Sinnenleben würzen ſie dann, in Kraft der Phantaſie, mit dem Wohlgefallen und der Begierde nach allem Ausgeſuchten, nach dem Schönſten und Artigſten. Mit Schmetterlingen und Nachtigallen ſympathiſiren ſie; mit allem häßlichen Gethier, mit Igeln, Spinnen, Fledermäuſen führen ſie Krieg; Tanz, Spiel und Geſang ſind ihre höchſten Genüſſe; ſie rauben ſchöne Kinder und ſchieben Wechſelbälge unter; das häßliche Alter, zahnloſe Gevatterinnen und Tanten, die täppiſchen Geſellen des Spiels von Pyramus und Thisbe, quälen ſie, das Artige und Reinliche lohnen und lieben ſie. So ſchon in der Volksſage; den Zug, daß ſie auch die Ehrbarkeit unter den Menſchenkindern begünſtigen und das Laſter verfolgen, hat Shakeſpeare wohl in den luſtigen Weibern von Windſor, aber nicht in dieſem Stücke aus ihr herüber genommen. Der Sinn des Schönen iſt vielmehr das Eine, was hier die Elfen über das Thieriſche nicht nur, ſondern auch über das niedrig menſchliche Weſen, wo es von aller Phantaſie und Kraft des Schönen entblößt iſt, erhebt. Im Geiſte der Elfen alſo, die dieſen Sinn des Artigen ſo fein ausgebildet haben, iſt es dreifach komiſch, daß ſich die zierliche Titania in einen Eſelskopf verliebt. Die einzige Qual, die dieſe Weſen bewegt, iſt die Eiferſucht, die Begierde, das Schöne vor dem Anderen zu beſitzen; dem Zank, dem entſtellenden, gehen ſie aus dem Wege; ungeſtörte Freude iſt ihr ſtetes Ziel und Begehren. Aber in dieſer lieblichen Gaukelei ſollen ſie weder dem Menſchen beſtändig erſcheinen, noch auch unter ſich ſelbſt in eintöniger Eintracht verkehren. Sie ſind auch voll von Schalkſtreichen und Neckereien, die ſie ſich ſelbſt und den Menſchenkindern ſpielen, nie ſchädliche aber viel quälende Schwänke. Dieß iſt vorzugsweiſe die Eigenſchaft des Puck, der

„dem Oberon scherzt", der der Narr (lob) an diesem Hofe ist, ein derberer Kobold, dargestellt mit Besen oder Dreschflegel, in ledernem Kleid und mit braunem Gesicht, ein schelmischer aber auch tölpelhafter Geselle, zu allen Wandlungen geschickt, geübt auf geflissentliche Schelmstreiche, aber auch täppisch genug, Irrungen und Misgriffe gegen seine Absicht zu machen.

Wir Menschen vermögen nichts aus dem reichsten Schatze der Phantasie heraus zu bilden, was wir nicht wirklichen menschlichen Verhältnissen und Eigenschaften abgelauscht hätten. So ist es auch in diesem Falle nicht schwer, in der Gesellschaft die Typen der menschlichen Natur zu finden, die Shakespeare zum Urbilde für seine Elfen vorzüglich tauglich erachtet hat. Es gibt, namentlich unter den Frauen der mittleren und oberen Stände, solche Wesen, die höheren geistigen Bedürfnissen nicht zugänglich sind, die ihren Gang durch das Leben machen ohne ernstere und tiefere Beziehung auf Grundsätze der Sittlichkeit oder Zwecke der Intellectualität, die dagegen für alles Schöne, Gefällige, Anmuthige eine entschiedene Neigung und Befähigung haben, ohne auch in diesem Gebiete wieder zu höheren Erfindungen der Kunst zu gelangen. Sie greifen, wie der Augenblick es bietet, in diese greifbare Welt wohl selbst mit geistreichen Anschlägen ein, leicht, gewandt, zu Schelmereien und Neckereien aufgelegt, zu Rollenspielen, Gestaltannehmen, Verkleidungen und Verationen immer geschickt, weil sie in Festen, Vergnügungen, Spielen, Scherzen die einzige Würze des Lebens suchen. Diese leichten, gefälligen, neckischen, sylphidischen Naturen, die von Tag zu Tag leben und das geistige Bewußtsein von einem Gesammtzwecke des Lebens nicht kennen, deren Leben ein gaukelnder Traum voll einzelner Würze, voll Reiz und Zierde, nie ein Dasein von höherem Werthe sein kann, hat sich Shakespeare mit einzigem Tacte als die Urbilder gewählt, mit deren festen Zügen er seinen luftigen Elfen Gestalt und Leben gab.

Man erkennt nun leicht, warum gerade in diesem Werke die

bäuriſchen Tölpel und Clowns, die ſchauſpielende Geſellſchaft mit ihrem burlesken Stücke, in ſo derben Gegenſatz gegen dieß zarte und duftige Spiel der Elfen geſetzt iſt. Der Gegenſatz des Materiellen und Plumpen gegen das Luftige, des Unbeholfenen gegen das Schöne, des ganz Phantaſieloſen gegen das, was ſelbſt Phantaſie, was ganz aus Phantaſie gewoben iſt, hebt beides gegenſeitig noch mehr hervor. Das Stück der Rüpel iſt gleichſam das Gegenſtück zu des Dichters eigner Arbeit, die des Zuſchauers nachdenkende und nachbildende Phantaſie in vollen Anſpruch nimmt, ſich in dieſem luftigen Reiche zurechtzufinden, während man dort der einbildenden Kraft des Zuſchauers gar nichts zutraut. Die hausbackenen Geſellen, die blos um Geldgewinn, um ſo viel Pfennige Jahrgehalt dichten und ſpielen, die unwiſſenden Hiſtrionen von feiſten Händen und groben Köpfen, deren ganze unfertige Kunſt das Auswendiglernen iſt, glauben Mond und Mondſchein redend darſtellen zu müſſen, damit Alles handgreiflich werde, ſie zeigen die Couliſſen durch Perſonen und das, was hinter den Couliſſen vorgehen ſollte, durch Zwiſchenreden. An ihrem groben Treiben reiben ſich daher die Elfenhäuptlinge mit ihren derbſten Neckereien und die phantaſtiſche Zuſchauerſchaft der Verliebten ſpottet ihrer Aufführung. Theſeus aber iſt dann zwiſchen dieſe Gegenſätze und Gegenſtücke geſtellt in ruhiger und beſonnener Betrachtung. Er zieht von dem überphantaſtiſchen Spiele der Liebe und ihrer Zaubereien ungläubig ab; zu dem aller Phantaſie baaren Spiele der Clowns heißt er die Einbildungskraft hinzubringen. Das Reale, das in dieſem Kunſtwerke ganz „Nichts“ geworden iſt, und das ideale Nichts, das in des Dichters Hand dieſe anmuthige Geſtalt gewonnen hat, iſt in Extremen ſich entgegengeſetzt; in der Mitte der geiſtige Menſch, der an beiden ſein gemeſſenes Theil hat, der das Eine als Kunſt, als Dichtung anſieht, was die Liebenden, geborene Dichter, gelebt haben, und der das Andere, was ſich als Kunſt darbietet, nur für dankenswerthe Dienſtwilligkeit und einfältige Gabe aufnimmt.

Die Zusammenfügung dieser geschickt gewonnenen Gegensätze zu einem Ganzen bewundern wir gerade an diesem Werke; die Zeit nach Shakespeare wußte es nicht zu ertragen und spaltete es auseinander. Nach beiden Seiten hin hat dann diese ästhetische Elfendichtung und jene burleske Carikatur des Dichters ihre eigenen Wege und Wirkungen gemacht. Noch 1631 scheint der Sommernachtstraum in seiner vollen Gestalt aufgeführt worden zu sein; man weiß, daß es in diesem Jahre in des Bischofs von Lincoln Haus an einem Sonntage geschah und daß ein puritanischer Gerichtshof deshalb den Spieler des Zettel verurtheilte, 12 Stunden in der Portierstube des bischöflichen Hauses mit seinem Eselskopfe zu sitzen. Schon im siebzehnten Jahrhundert aber wurden die lustigen Witze des Webers Zettel (the merry conceited humours of Bottom the weaver) als abgetrennte Posse gegeben. Man schreibt die Bearbeitung dem Schauspieler Robert Cox zu, der zu den Zeiten der Bürgerkriege, als die Theater verboten waren, im Lande herumzog und unter der Fahne der Seiltänzerei dem von religiöser Heuchelei gedrückten Volke die Freude kleiner Darstellungen verschaffte, die er selbst unter dem bezeichnenden Namen drolls ausarbeitete, in denen die Bühne gleichsam zu den alten schnurrigen Zwischenspielen zurückkehrte. In der Gestalt, die Cox dieser Farce von Zettel gab, ward sie nachher von unserem Andreas Gryphius nach Deutschland verpflanzt, bei dem der Schulmeister und Pedant, Squenz, die Hauptperson geworden ist. Wie viel sprechendes übrigens diese burlesken Theile des Stückes in Shakespeare's Zeit für das Publicum haben mochten, das solchen Aufführungen in der Wirklichkeit noch nahe stand, wissen wir uns nicht genug vorzustellen, so wie wir auch diese Partien nicht mehr aufzuführen verstehen. Man hatte damals, wie zu den Carikaturen in Verlorener Liebesmühe, so auch zu diesen die Urbilder noch lebendig vor sich.

Auf der anderen Seite ward Shakespeare's Elfenreich die Quelle einer ganzen Elfenliteratur. Das Reich der Feen war schon

in das Ritterepos lange Jahrhunderte vor Shakespeare eingegangen. Die ältesten walisischen Mährchen und Romane kennen schon die Berührungen der Menschen mit dieser unsichtbaren Welt. Einen Roman dieses Geschmackes, von Launfall, konnten die Engländer zu Shakespeare's Zeit in einer Uebersetzung aus dem Französischen lesen. Der Roman von Huon von Bordeaux ferner war frühe (1579) von Lord Berners in's Englische übersetzt. Aus ihm oder aus dem Volksbuche von Robin Goodfellow konnte Shakespeare den Namen Oberon's entlehnt haben. Der Elfenkönigin hat er wohl aus Ovidischer Lectüre her den Namen Titania gegeben, während sonst bei den Zeitgenossen und auch bei Shakespeare im Sommernachtstraum Frau Mab die Elfenkönigin genannt wird. In jenen alten Ritterromanen nun, bei Chaucer, in Spenser's allegorischer Feenkönigin, sind die Feen ganz andere Wesen, ohne ausgeprägten Charakter und Geschäft; sie fallen mit der ganzen Ritterwelt in Einerlei eintöniger Beschreibung und innerer Haltlosigkeit zusammen. Für Shakespeare aber ward die sächsische Elfensage ein Anhalt, um dieser romantischen Kunst der schäferlichen Dichter zu entsagen und zu dem derben Volksgeschmacke seiner Landsleute überzugehen. Er konnte aus Spenser's Feenkönigin melodische Sprache, Kunst der Beschreibung, den Glanz romantischer Gemälde und den Duft visionärer Gebilde lernen; aber seine stolzen, anspruchvollen romantischen Erfindungen von dieser Feenwelt warf er hinweg und griff nach dem kleinen Schwanke von Robin Goodfellow, wo der einfältige Glaube des Volks in reiner und anspruchsloser Gestaltung niedergelegt war. Ganz so warf man auch bei uns in Deutschland bei der Herstellung des Volkslebens in der Reformationszeit die ritterlich-romantischen Vorstellungen von der Welt der Naturgeister ab, man ging auf den Volksglauben zurück und man kann nichts lesen, was an Shakespeare's Elfenreich so sehr erinnert, wie unseres Paracelsus Theorie der Elementargeister. Von der Zeit an, wo Shakespeare sich den dunklen Gedanken dieser Mythe und ihren schlichten Ausdruck in Prosa und Versen angeeignet

hat, möchte man sagen, wird in ihm immer mehr der sächsische Volksgeschmack vorherrschend. In Romeo und Julie und dem Kaufmanne von Venedig liegen die Sympathien nach beiden Seiten hin noch nebeneinander, fast nothwendig, da der Dichter hier noch in ganz italienischen Stoffen arbeitet. Die gleichzeitige Beschäftigung aber mit den historischen Stücken bürgerte dann den Dichter gleichsam in seiner Heimat erst ganz und völlig ein; und die Schilderung der unteren Volksklassen in Heinrich IV. und V. zeigt, wie er sich wohl dabei fühlt. Seit der Entstehung dieser Stücke hört bei ihm der Conceptenstil, die Reimlust, die Einschaltung von Sonnetten und ähnlichen Formen kunsthafter Lyrik auf, und das charakteristische Wohlgefallen an dem einfältigen Volksliede aus der Spinnstube, das hier in den Elfengesängen beginnt, tritt an die Stelle des abgelegten Geschmacks. Das gegebene Beispiel in der Ausbildung der Elfenwelt nutzte übrigens wenig. Lilly, Drayton, Ben Jonson und andere Zeitgenossen und Nachkommen bemächtigten sich in ihren Dichtungen des Feenreiches und zum Theil sichtbar auf den Anstoß Shakespeare's hin, aber keiner hat den gebahnten Weg ihm nachzugehen verstanden. Man zeichnet unter den mancherlei Producten dieser Art Drayton's Nymphidia aus, ein Gedicht, das sich um die Eifersucht Oberon's gegen den Feenritter Pigwiggen dreht, das die Wuth des Königs in Don Quixotischen Farben malt, den Zweikampf beider ganz im Stile der Ritterromane behandelt und, wie diese, einen Hauptreiz in den vielen Beschreibungen der kleinen Wohnungen, Geräthe und Waffen der Elfen sucht. Dieß vergleiche man mit der magischen Schöpfung Shakespeare's, die ihre Weihe ganz durch die ehrfürchtige Vertiefung empfängt, in welcher der Dichter die Volksmythe in naivem Ernste festhält, ihren kindlichen Glauben unberührt und ihren Gegenstand unentheiligt läßt; man vergleiche dieß mit einander und man wird an einem der faßbarsten Beispiele den ungeheuren Abstand unseres Dichters selbst von den besten seiner Zeitgenossen empfinden.

Wir weiſen ſo oft auf die Nothwendigkeit hin, daß man Shakeſpeare's Stücke aufführen und ſehen müſſe, um ſie, die auf die vereinte Wirkung der Dicht- und Schauſpielkunſt gebaut ſind, vollſtändig würdigen zu können. Es wird daher paſſend ſein, der Aufführungen Erwähnung zu thun, die gerade dieſe ſchwerſte aller Bühnenaufgaben neuerer Zeit auf allen größeren Bühnen Deutſchlands gefunden hat. Um ja nicht misverſtanden zu werden, ſchicken wir voraus, daß, ſo nachdrücklich wir auf jenem Satze beſtehen, wir doch für die Praxis unter den jetzigen Umſtänden vor allen zu kühnen Verſuchen Shakeſpeare'ſcher Darſtellungen warnen. Wenn man Dramen aufführen will, in denen der Schauſpielkunſt eine ſo ſelbſtändige Stelle angewieſen iſt wie hier, ſo muß man vor Allem eine Schauſpielkunſt, und eine ſelbſtändige und gebildete Kunſt, beſitzen. Die Schauſpielkunſt aber iſt bei uns mit der Dichtkunſt verfallen und wird ſich unter den ganz anders wohin gerichteten Bekümmerniſſen der Zeit ſchwerlich wieder erholen. Ein reicher, kunſtſinniger Fürſt, der für die höchſten dramatiſchen Genüſſe Sinn und Opfer mit- und darbringen möchte, könnte ſie ſich vielleicht dadurch ſchaffen, daß er auf eine Vacanzzeit im Jahre die beſten Künſtler von ſämmtlichen Bühnen an Einem Orte zur Beſetzung einiger weniger Shakeſpeare'ſcher Stücke gaſtlich zuſammenlüde. Selbſt dann müßte ein gründlicher Kenner des Dichters eine oberſte geſchickte Leitung hinzubringen. Und wenn dieß Alles beſchafft wäre, würde man ſich an ein Stück wie den Sommernachtstraum am allerſpäteſten wagen. Dieſe Elfenſpiele konnte man in England damals auf die Bühne bringen, wo man frühgebildete Knaben zu dieſen Rollen hatte; ohne dieſe Bedingung iſt es ganz lächerlich, das Schwierigſte mit ganz ungeeigneten Kräften erzwingen zu wollen. Wenn ein Mädchen im hohen Discant die Rolle des Oberon ſprechen ſoll, den bildende Künſtler ganz richtig mit vollem Barte, in der Würde des ruhigen Regierers dieſer ſchwebenden Welt darſtellen, wenn der derbe Kobold Puck von einer gezierten Schauſpielerin geſpielt wird, wenn Titania und ihr Gefolge ohne jede Weihe und

Würde in Tänzertracht und in der hüpfenden Bewegung des Tanzchors um sie her erscheinen, in Balletmanieren, dem widerlichsten, was die moderne Unnatur geschaffen hat, wie schwindet da der duftige Reiz dieser Scenen und dieser Figuren, die im reinen luftigen Gewande erscheinen, in ihrem Spiel eine gewisse erhabene Naivetät festhalten, in dem Handel zwischen Titania und Zettel verstehen müßten, den possenhaften Charakter in eine züchtige Ferne zu stellen, der ganzen Scene den ruhigen Zauber eines Bildes zu geben, das sich nicht zu heftig bewegt, geschweige daß der tölpelhafte Geselle über Gebühr vordringlich die Hauptfigur darin würde. Wenn diese Elfengestalten uns heutzutage unmöglich zu spielen sind, so sind uns die Clowns eben so unerreichbar. Die gemeine Natur der Handwerker, wo sie sie selbst sind, ist allenfalls noch für unsere Spieler verständlich; da aber wo sie ihr Kunstwerk aufführen, wo sollte in einem heutigen Spieler die Selbstverleugnung gefunden werden, daß er diese thörichtsten aller Thorheiten, statt ihre Uebertreibung noch einmal zu übertreiben, statt mit Selbstgefälligkeit auf's Lachen zu arbeiten und sich wohl gar selbst zu belächeln, mit der heiligsten und feierlichsten Wichtigkeit, wie im Schweiße des Ernstes darstellen sollte, ohne welche Eigenschaft der allernächste und gröbste Zweck dieser Scenen, daß sie lachen machen sollen, ganz unausbleiblich verloren geht. Die mittlere Menschenklasse endlich, die zwischen Elfen und Clowns sich bewegt, die Liebenden, die von dem Taumel der Bethörung umhergetrieben werden, welch ein Eindruck, wenn man sie im Wahnwitz der Leidenschaft im Walde umherirren sieht, in Glacéhandschuhen, im Rittercostüm, im Tone der gewöhnlichsten Unterhaltungssprache der feinen Welt, ohne alle Wärme, ohne einen Anhauch von dieser reizvollen Poesie! Wie kommt dieser Theseus, der Verwandte des Hercules, mit dieser Amazone Hippolyta in den Ritterstaat der spanischen Mantel- und Degenkomödie? Gewiß wird man in dem phantastischen Spiele eines unbegrenzten Traumes, wo Zeit und Ort verwischt sein soll, diese Figuren nicht in der strengen Tracht des griechischen Alter-

thums auftreten lassen, aber man wird noch viel weniger, indem man Eine Bestimmtheit des Costüms vermeidet, in die andere überspringen und Ritterkleid und eine Garde Schweizer Trabanten nach Athen verlegen. Mit diesem Misgriffe war nur noch der zu vergleichen, daß eine störende, den raschen Gang der Handlung unzeitig aufhaltende Musikbegleitung beigegeben wird, die dieß phantastische Werk, diese leichte und feine Handlung, dieß ätherische Traumgebilde mit einem Marschlärm von Pauken und Trompeten unsanft stört, eben da, wo Theseus sich über das luftige Gewebe dieser Erscheinungen ausläßt? Und zwischen all dieser Modernität ist dann das einfache Bühnengerüste der Shakespeare'schen Zeit festgehalten worden, als sollten wir in alle Mittellosigkeit jener Tage zurückkehren! und dann war doch auch diese Einfachheit wieder von aller zeitüblichen Pracht umgeben! So widersprechende Elemente so unverstanden nebeneinander gestellt, so schöne Aufgaben so unvollkommen gelöst, machen jedesmal den Freund Shakespearischer Aufführungen wünschen, daß man ihnen unter den gegenwärtigen Bedingungen lieber gänzlich entsage.

Romeo und Julie.

Wir haben zu finden geglaubt, daß Shakespeare die zwei Lustspiele Der Liebe Mühe ist verloren und belohnt in einem absichtlichen Gegensatze zu einander entworfen habe; wir werden später sehen, daß seine gedankenreiche Muse sich noch häufiger gefiel, auch andere Dramenpaare in solch eine innere Beziehung zu einander zu setzen; es ist möglich, daß er auch den Sommernachtstraum als ein förmliches Gegenstück zu Romeo und Julie gestellt hat, worin das gleiche Grundthema in dem möglichst starken und grellen Gegensatze behandelt ist. Das Lustspiel schien uns ungefähr in dem Jahre (1595) entstanden zu sein, in welchem der Dichter die letzte Hand auch an diese Tragödie gelegt haben mag, an der ihn fast alle Herausgeber durch eine Reihe von Jahren seit 1591 beschäftigt denken. Wir besitzen von dem Stücke einen ersten unrechtmäßigen Druck von 1597, den einige, besonders deutsche Philologen für eine verstümmelte Raubausgabe der Tragödie ansehen, wie wir sie (im Wesentlichen nach der verbesserten und vermehrten Quartausgabe von 1599) lesen, die neuesten Editoren aber für den (zwar verderbten) Text einer älteren Bearbeitung des noch jüngeren Dichters halten*. Man beobachtet bei ihrer Vergleichung die bessernde

* Beide Bearbeitungen sind in Mommsen's schon angeführter kritischer Ausgabe von Romeo und Julie (Oldenb. 1859) zusammengestellt.

Hand des Dichters in eben ſo belehrungsvollen Zügen, wie in Heinrich VI.; man erkennt aus einer Reihe von Meiſterſtrichen den wachſenden Geiſt in allen bedeutenden Zuſätzen, die faſt immer die feinſten Spitzen der poetiſchen und pſychologiſchen Ausarbeitung und Vollendung betreffen: wenn es gilt, den Strafreden des Prinzen Escalus einen volleren rhetoriſchen Körper zu geben, die Tiefe der Leidenſchaft in den Liebenden, die verderbliche verdeckte Glut in Romeo's wühlendem Geiſte anſchaulicher zu zeichnen, die aufſchlußreichen Lehren des Mönches ſchärfer einzuprägen, die natürliche Folge der Seelenbewegungen in den heftigeren Erſchütterungen des Paares ohne Sprünge und Lücken auszuführen. Schon in der älteren mangelhafteren Anlage iſt übrigens die Kunſt der Charakteriſtik von ſolcher Kraft und Sicherheit, daß ſie, wenn dem Dichter nicht vortreffliche nachweisliche Quellen und vielleicht noch vortrefflichere muthmaßliche vorgelegen hätten, deſto mehr an's wunderbare grenzen würde, je unreifer noch bei ſeinem erſten Angriffe des Werkes ſeine Jahre waren. Denn die Züge einer Jugendarbeit trägt das Werk in äußerer formaler Beziehung in aller Weiſe. Die vielen, oft überſchlagenden Reime, die Form, die Gedanken, die Ausdrücke der Sonnettendichtung Shakeſpeare's ſelbſt und ſeiner Zeitgenoſſen kennzeichnen deutlich die Jahre ſeiner Entſtehung. Es fällt auf, daß in dieſem bewunderten Stücke der hochpathetiſchen, ſchwülſtig-tiefſinnigen Ausdrücke und gezwungenen Bilder mehr vorkommen, als in den meiſten anderen Werken Shakeſpeare's; auch geht der Vortrag an mehreren und mit an den ſchönſten Stellen über das dramatiſche hinaus. Beide Eigenheiten erklärt die bloße Jugend des Dichters hinlänglich; die Eine erklärt ſich auch vielfach aus der nächſten Quelle, die er vor ſich hatte, einem engliſchen Gedichte von Brooke, das von Concepten und Antitheſenwerk ſtrotzt; die Andere, der undramatiſche, mehr lyriſche Vortrag in einzelnen Stellen hängt mit dem Stoffe ſelber innerlichſt zuſammen und zeugt von der Genialität, die wir vor allem in Shakeſpeare's pſychologiſcher Kunſt bewundern, auch in

seinem Gebrauche und seiner Behandlung der bloßen äußeren poetischen Form.

Wir werden in unserer Erklärung der Shakespeare'schen Stücke selten auf den blos formalen Schönheiten derselben verweilen; sie zergliedern heißt sie zerstören; und wer von ihnen nicht unangeleitet berührt wird, dem wird sie auch keine Erläuterung näher bringen. Dennoch ist dieser Dichter in allen seinen Wegen so außerordentlich und ungewöhnlich, daß in dem vorliegenden Stücke der ästhetischen Analyse gewährt ist, auch selbst diesen dichterischen Zauber an einigen Stellen gleichsam zu bannen, die Sonde bis zu einer Tiefe der Dichtung einzusenken, wogegen uns alles andere Poesiewerk flach erscheinen möchte. Wir wollen diese Betrachtung kurz vorausschicken, um später in der Erklärung der dramatischen Handlung ganz ungehindert vorschreiten zu können.

Jeder Leser muß fühlen, daß in Romeo und Julie, trotz der strengen dramatischen Haltung des Ganzen, in einzelnen Theilen ein wesentlich lyrischer Charakter vorschlägt. Dieß liegt in der Natur des Gegenstandes. Wo der Dichter uns die Liebe von Romeo und Julie im Zusammenstoße mit äußeren Verhältnissen zu zeigen hat, ist er überall auf dramatischem Boden; wo er die Liebenden in glücklichen Lagen, in dem idyllischen Frieden seliger Vereinigung schildert, tritt er nothwendig auf den lyrischen Boden herüber, wo Gefühle und Gedanken allein sprechen, die Handlungen zurücktreten, die das Drama verlangt. Drei solcher Stellen von wesentlich lyrischer Natur sind in unserem Stücke: die Liebeserklärung Romeo's auf dem Balle, Juliens Selbstgespräch bei dem Anbruch der Brautnacht und die Scheidescene Beider am Morgen nach dieser Nacht. Wollte sich der Dichter hier, wo seine großartige Kunst der Charakteristrung und Motivirung nicht den vollen Raum hat wie in den dramatisch belebten Theilen des Stückes, mit diesen auf gleicher Höhe halten, so mußte er dem lyrischen Ausdrucke den größtmöglichen Gehalt und Reiz zu geben suchen. Er that das; jeder Leser wird gerade zu diesen

reizvollen Stellen immer am liebſten zurückkehren. Indem Shakeſpeare aber nach dem wahrſten Ausdrucke, nach der reinſten dichteriſchen Form in eben dieſen Stellen ſuchte, läßt ſich ein Kunſtgriff, wir werden beſſer ſagen ein Naturgriff nachweiſen, den er gebrauchte, um dieſen Stellen den tiefſten und weiteſten Hintergrund zu geben. Er hat ſich in allen drei Stellen an ſtehende lyriſche Dichtungsarten angeſchloſſen, die der jedesmaligen Lage entſprechen, und ſich mit den herkömmlichen Bildern, Formen und Vorſtellungen der betreffenden Gedichtarten ganz geſättigt. Die drei Gattungen, die wir meinen, ſind: das Sonnett, das epithalamiſche (Hochzeit-) Gedicht und das Tagelied.

Die Liebeserklärung Romeo's an Julie auf dem Balle iſt allerdings nicht in die übliche Grenze eines Sonnettes eingeſchloſſen, doch iſt Bau, Ton und Behandlung ganz dieſer Form angepaßt oder von ihr hergeleitet. Dieſe Gattung iſt von Petrarca der Liebe gewidmet worden, an den in dieſem Stücke der Liebe zu erinnern nicht vergeſſen wird. Von ſeinem Beiſpiele her iſt in dieſer Gattung faſt immer nur die geiſtige Seite der Liebe in aller Verklärung und Heiligkeit gefeiert worden; man hat, von verſchwindenden Ausnahmen abgeſehen, nie unternommen, den ſinnlichen Trieb der Liebe in ihr zu beſingen. Jede ächte Herzensliebe nun, die nicht auf bloßen ſinnlichen Rauſch geſtellt iſt und das geiſtige und ſittliche Weſen des Menſchen mitergreift, iſt in ihrem Anfang und Entſtehen immer ganz innerlicher Natur; es kann uns eine ſchöne Form für den Augenblick ſinnlich ergreifen, auf die Dauer feſſeln wird uns nur das geſammte Weſen eines Menſchen, und die erſte Erfaſſung eines ſolchen iſt immer eine rein geiſtige. Es iſt alſo ſo ſinnig wie wahr, daß der Dichter ſich an dieſe kanoniſche Gattung, in der die Lyrik die erſten und reinſten Liebesregungen ausſpricht, angeſchloſſen hat in dieſer erſten Begegnung, in der ſich der werbende Mann der Geliebten wie einem Heiligenbilde in der Ehrfurcht der Unſchuld nähert und ſich mit ſeiner Erklärung ganz in geiſtiger Sphäre bewegt.

Der Monolog der Julie vor der Brautnacht (III, 2.) erinnert, — dieß hat Halpin in den Schriften der Shakespearegesellschaft in seiner Weise voll Geist nachgewiesen, — an die lyrischen Epithalamien, die Hymeneen, die Hochzeitgedichte der Zeit. Der Leser möge diese wundervolle Stelle lesen, die Spielerin sie spielen mit jener äußersten Sinnigkeit, die die lauten Worte wie zu stillen Gedanken ermäßigt. In der allegorischen Mythe dieser hochzeitlichen Gedichte, wies Halpin nach, spielte Hymen so lange die Hauptrolle und hielt sich Cupido verborgen, bis an der Thüre der Brautkammer der ältere Bruder seinen Dienst dem jüngeren abtrat. Man muß annehmen, Julie kannte diese Lieder und diese Vorstellungen und braucht in ihrem Selbstgespräche die ihr geläufigen Bilder. Julie setzt die Anwesenheit des Amor, nach den Vorstellungen jener Gedichte, als selbstverstanden voraus; sie bezeichnet ihn mit dem Beinamen des Ausreißers (runaway*, der δραπετίδας des Moschus), der ihm herkömmlich zufiel, weil er seiner Mutter zu entlaufen gewohnt war. Sie wünscht die Nacht herunter, daß Romeo unbemerkt zu ihr eile; selbst das Auge jenes Flüchtlings möge sich schließen; er möge, heißt dieß, seinen Dienst, die Brautkammer zu erleuchten, in diesem Falle nicht versehen, wo Heimlichkeit und Dunkel geboten ist. Halpin meint, daß der blinde Cupido ein Emblem eben solcher geheimnißvollen Eheverbindungen gewesen sei, denn auch in Imogen's Schlafzimmer, die eine solche heimliche Ehe eingegangen war, stehen zwei blinde Cupidos. Die Abwesenheit der Hochzeitfeste unter glücklicheren Auspicien leiten Julien natürlich auf diese Gedanken. Niemand anders sang ihr das Hochzeitlied, sie singt es sich gleichsam selbst; und dieß wirft einen weiteren melancholischen Reiz über diese Stelle, denn die Abwesenheit der hymeneischen Feste galt schon im Alterthum für eine üble Vorbedeutung, und so bewährt sie sich hier.

* Diese Lesart erklärt Staunton mit Recht für unanfechtbar, und Halpin's Auslegung scheint uns durch Grant White's Anfechtung (in Shakespeare's Schoar 1854.) gänzlich unerschüttert.

In der Scene der nächtlichen Zusammenkunft Romeo's mit Julie suchen die italienischen Novellisten nach ihrer rhetorischen Art nur Gelegenheit zu langen Reden; Shakespeare zieht über sie den Schleier seiner Züchtigkeit, die ihm bei höheren Anforderungen nie abgeht, und er läßt nur den Nachhall der Seligkeit und der Gefahr des liebenden Paares empfinden. Hier spielt nicht wie bei dem Sonnette Geist und Scharfsinn in die Abschiedsscene ein, sondern Gefühle und Ahnungen; die düsteren Streiflichter des weissagenden Gemüthes blicken durch das Dunkel einer glücklichen Vergangenheit, welche die peinliche Gegenwart des Abschiedes endet. Des Dichters Vorbild in dieser Scene (III, 2.) ist eine Gattung dialogischer Gedichte, die in der Zeit des Minnegesanges entstanden war, das Tagelied. Diese Tagelieder gab es auch in England; in dem Liede auf das in Romeo und Julie selbst [IV, 5.] angespielt, und das in dem ersten Bande der Papiere der Shakespearegesellschaft gedruckt ist, wird eine solche Lage ausgedrückt. Der stets gleiche Inhalt dieser Lieder ist, daß zwei Liebende, die sich in geheimer Zusammenkunft nächtlich besuchen, einen Wächter bestellen, der sie beim Tagen weckt, wo sie dann unwillig zur Trennung unter sich oder mit dem Wächter streiten, ob das Licht von Mond oder Sonne, der weckende Gesang von Nachtigall oder Lerche herrührt; ganz wie dieß der Inhalt auch dieses Dialoges ist, der wohl jedes andere Tagelied an poetischem Reiz und Werthe weit überbietet.

So hat denn dieß Trauerspiel, das in der Durchführung seiner Handlung immer als ein Vertreter aller Liebesdichtung gegolten hat, an diesen Stellen auch von formeller Seite drei Hauptgattungen, die die erotische Lyrik vertreten können, in sich aufgenommen. Wie es sich tiefsinnig aus der innersten Natur der Liebe das wahrste und tiefste angeeignet hat, so hat sich der Dichter auch in jene äußeren Formen eingesenkt, die der menschliche Geist in diesem Gebiete und Stoffe in der Dichtung vor langen Zeiten geschaffen hatte. Er hat lieber nicht originell sein wollen, als sich in der Form vergreifen; er

hat lieber den Ausdruck und die Gattungen abgeborgt, die lange Jahrhunderte gebildet und ausgebildet hatten, worin eben der Prüfstein ihrer Aechtheit und Dauerhaftigkeit gelegen ist; so daß sich nun die lyrische Liebesdichtung aller Zeiten gleichsam in diesen angewandten Formen, Bildern und Ausdrücken in diesem Trauerspiel der Liebe wieder erkennt.

Die Fabel unseres Dramas hat man bis auf Xenophon's Ephesiaca zurückgeführt. Die wesentlichen Elemente derselben liegen in der zweiunddreißigsten Novelle von Massuccio (1470), von wo sie Luigi da Porto geborgt hat, der gewöhnlich als der ursprüngliche Erzähler der Geschichte von Romeo und Julie genannt wird la Giulietta, 1535). Shakespeare's Stück fließt aber zunächst nicht einmal mittelbar aus dieser Quelle, sondern aus einer Novelle Bandello's (1554), wo einem Dramatiker, der sich dieses Gegenstandes bemächtigen wollte, schon ein ganz anders vorbereiteter Stoff geboten wurde, als von Boccaccio in seiner Giletta von Narbonne. Aus dieser Erzählung la sfortunata morte di due infelicissimi amanti (Bandello II, 9.) entlehnte Arthur Brooke, ein auch sonst genannter Dichter der vorshakespeare'schen Zeit, den Stoff seiner verstificirten Erzählung, Romeus and Juliet, die zuerst 1562 erschien und 1587 wieder gedruckt ward. Eine italienische poetische Erzählung des Gegenstandes in Octaven (L'infelice amore dei due fedelissimi amanti Giulia e Romeo, scritto in ottava rima da Clitia, nobile Veronese. Venezia 1553) ist schon vor Bandello erschienen; ob sie neben diesem von Brooke benutzt worden ist, wissen wir nicht zu entscheiden, da sie uns nicht zu Gesicht gekommen ist. Dagegen preist er in seiner Vorrede von 1562 ein dramatisches Stück, das diesen Gegenstand mit mehr Beifall auf die Bühne gebracht habe, als er seinem Werke versprechen könne. Dieß müßte, wenn Brooke es benutzt hätte, und wenn man aus seiner eigenen Arbeit darauf zurückschließen sollte, wohl das bedeutendste Drama vor Shakespeare gewesen sein. Ob es dieser gekannt und vielleicht nur umgeschaffen habe, wissen wir nicht. Wohl wissen wir,

daß er Brooke's Gedicht vor sich hatte, wo die Färbung, die Fabel, die Charaktere der Amme, Mercutio's und der beiden Hauptfiguren schon so vorbereitet sind, daß der Dichter bei dem unverhältnißmäßig schwierigeren Stoffe doch auch unverhältnißmäßig leichtere Arbeit hatte, als in Ende gut Alles gut. Brooke's Gedicht hat die Materie, die übrigens schon in den italienischen Novellen an wahrer Kunst der Motivirung sich sehr vortheilhaft auszeichnet, aus der flachen Redekunst der Südländer in die Tiefe nordischer Gefühle, aus dem Charakter romanischer Eleganz in das germanische Gemüth voll wühlender Leidenschaft übersetzt. Er läßt an Kraft und Fülle die italienischen Novellen weit zurück, ja selbst eine gewisse Ueberladung zeugt von des Dichters Reichthum an Empfindung. Mehrere feine Pinselstriche des Shakespeare'schen Stückes treten erst recht in's Licht, wenn man diese Erzählung gelesen hat; man wird dann, wie wir noch oft in anderen Fällen finden werden, an einem handgreiflichen Beispiele gewahr, wie vieles Shakespeare nicht selten hinter wenigen Worten und Andeutungen versteckt hat. Tritt man freilich aus Brooke's Gedichte in Shakespeare's Tragödie herüber, so ist nun in diesem Drama wieder der Gegenstand unendlich gehoben und noch einmal wird im Siebe ächt germanischer Natur das viele Anhängsel romanischer Convenienz und rhetorischen Flitters hinausgestoßen. Dort wechselt, bei Brooke, ein sinnlicher Kitzel mit dem Gegengewichte kalter Moral, Lüsternheit mit Weisheit, Ovidische Ueppigkeit mit pedantischem Lehrton; Gegensätze, über die Shakespeare mit der reinen Naivetät eines Dichters weggehoben hat, der vor seinem Gegenstande aufgeht und verschwindet. Dort ist Alles Spiel der Fortuna, Zufall, Verhängniß, eine rührende Geschichte zweier Liebenden, die ein Wechsel von Glück und Unglück so und so geleitet hat; aber bei Shakespeare ist das Stück die nothwendige Geschichte *aller* starken *Liebe*, die in sich lebenvoll, wahr und tief von nichts außer ihr bestimmt und geleitet ist, die vielmehr übermächtig jede andere Leidenschaft und Regung überragt, die übermüthig an den Schranken

der Convenienz rüttelt, übermäßig mit sich und ihren Befriedigungen allein beschäftigt der Vorstellungen kalter Besonnenheit spottet, ja überkühn das Schicksal selbst herausfordert und sich zu ihrem eigenen Verderben mit seinen Satzungen überwirft.

Wollen wir von hier aus gleich nach dem Mittelpunkte dieses Werkes vordringen, so hat uns der Dichter in größerer Deutlichkeit, scheint es, als er sonst pflegt, einen doppelten Weg dahin gebahnt. Faßt man die beiden Hauptfiguren in ihrer Anlage und ihren Verhältnissen einfach auf, so tritt schon aus dieser unbefangenen Betrachtung des bloßen Thatsächlichen die Idee des Ganzen von selbst in's Licht; die Handlung allein und ihre Motive lassen sich nicht verfehlen. Zum Ueberflusse hat der Dichter dann aber auch in gerader Lehre die Anleitung gegeben, die der Leser oder Zuschauer aus den Triebfedern und dem Ausgange der Handlung etwa nicht gefunden haben sollte. In diese zwei Richtungen müssen denn auch wir unsere Betrachtung theilen; und wir wollen zuerst die letztere einschlagen, die uns auf dem kürzeren Wege, aber allerdings unter beschränkterer Aussicht, zum Ziele führt.

Die älteste biblische Mythe stellt Arbeit und Mühe als einen Fluch dar, der dem Menschengeschlechte auferlegt sei; ist dem so, so hat die Gottheit dem bittern Loose beigemischt was es versüßen kann: die rechte Thätigkeit gerade ist das, was des Menschen Beruf am schönsten adelt und was jenen Fluch zum reichsten Segen verwandelt. Umgekehrt: es sind uns Triebe und Leidenschaften zur Erhöhung unserer Lebensgenüsse mitgegeben; aber im unrechten Maaße verfolgt wandeln sie ihren Genuß und Segen in Fluch und Verderben. Von keinen Wahrheiten ist die Welt der wirklichen Erfahrung so voll und auf keine weist die Dichtung Shakespeare's häufiger und nachdrucksvoller zurück.

Die nächste Quelle Shakespeare's für sein Drama, Arthur Brooke, streute schon in seine Erzählung die Betrachtung ein, daß das Erhabenste im Menschen durch große Leidenschaft gewirkt wird,

daß ihr aber die Gefahr inne wohne, den Menschen über sich selbst und seine natürlichen Schranken hinwegzuheben und dadurch zu zerstören. In unserem Drama ist die Leidenschaft der Liebe in diesem höchsten Reize und dieser höchsten Gewalt geschildert, die zugleich von ihrer veredelnden und ihrer verderblichen Kraft das vollgültige Zeugniß gibt. Der Dichter hat sich zwischen die guten und schlimmen Eigenschaften dieses Dämons, nach der überlegenen Art die wir nun schon an ihm kennen, mit jener erhabenen Unbefangenheit und Parteilosigkeit gepflanzt, daß es ganz unmöglich ist zu sagen, ob er größer von der erhebenden, oder kleiner von der herabziehenden Kraft der Liebe gedacht habe. Er hat ihre reinen und gefährdenden Wirkungen, ihren natürlichen Adel und ihre angeborenen Ränke mit dem Gleichmuth geschildert, daß wir eben so betroffen stehen von der Bewunderung dieser alles niederwerfenden Kraft, wie von der Verwunderung über die Schwäche, in die sie ausartet. Nur wenige Menschen sind fähig, diesen Standpunkt des Dichters einzunehmen und seine Darstellung von diesen beiden Seiten gleich mächtig und in gleicher Unbefangenheit auf sich wirken zu lassen. Die meisten neigen vorherrschend nach der einen Seite allein hin, und die Leser von sinnlicherem Feuer sehen die Macht der Liebe in diesem Paare als eine ideale Gewalt, als eine gesetzmäßige begehrenswerthe Herrschaft an; die Anderen von mehr sittlicher Strenge nehmen sie als eine übermäßige Tyrannei, die alle anderen Triebe und Reize gewaltthätig erstickt hat.

Shakespeare hat in dem Stücke die entgegengesetzten Enden aller menschlichen Leidenschaft, Liebe und Haß, in ihrer äußersten Macht gezeigt; und wie er im Sommernachtstraum dem Taumel der flatterhaften sinnlichen Liebe gegenüber ein fast wohlgefälliges Gewicht auf den Gegensatz der jungfräulichen Enthaltsamkeit gelegt hat, so hat er hier in die Mitte der von Haß und Liebe bewegten Welt den Bruder Lorenzo gestellt, den Lebenserfahrung, Eingezogenheit und Alter den Neigungen beider entziehen. Von ihm, der gleichsam

die Stelle des Chors in diesem Trauerspiele vertritt, ist auch der leitende Gedanke des Stückes in aller Vollständigkeit ausgedrückt, der durchweg dahin läuft, daß das Uebermaaß jedes an sich noch so reinen Genusses seine Süße in Bitterkeit wandelt; daß die Hingebung an ein einziges noch so edles Gefühl dessen Uebermacht bedingt; daß diese Uebermacht Mann und Weib aus ihrer natürlichen Sphäre rückt; daß die Liebe nur eine Gefährtin des Lebens sein, nicht aber Beruf und Leben völlig ausfüllen soll; daß sie in der vollen Gewalt ihres ersten Anlaufs ein glücklicher Rausch ist, der seiner Natur nach nicht in gleicher Stärke anhalten kann; daß sie, wie des Dichters Bild sagt, eine Blume ist für den Wohlgeruch, deren Gift aber, wenn sie als Nahrung verschlungen wird, tödtlich zum Herzen dringt. Diese Sätze sind dem weisen Lorenzo von dem Dichter fast in einer moralistischen Methode, mit stufenmäßig gesteigertem Nachdrucke, in den Mund gelegt, als wollte er aufs umsichtigste sorgen, daß kein Zweifel über seine Meinung bleibe. Er sagt sie in seinem ersten Monologe am Bilde der Pflanzenwelt, mit der er sich beschäftigt, blos lehrend und wie beziehungslos; er spricht sie dann, als er die Liebenden traut, im Momente wo er sie fördert, warnend aus, und wiederholt sie endlich gegen Romeo in seiner Zelle, als er diesen sich und sein eigenes Werk vernichten sieht, strafend und vorausſagend, was das Ende sein wird.

Nichts ist, sagt der heilige Mann in der ersten dieser Stellen II, 3.), nichts ist so Geringes und Schlechtes auf der Erde, das nicht sein Gutes eigen hat, und nichts so gut, das nicht, übersteigert über seinen ächten Gebrauch, seiner Natur und Geburt untreu wird und in Misbrauch übergleitet. Die Tugend selbst wird Laster, wenn sie misangewandt ist, so wie das Laster zuweilen durch die Handlungsweise geadelt wird. So liegt in dieser Blume Gift und Arznei; durch Geruch erfreut sie alle Sinne, gekostet trifft sie mit tödtlichem Schlage. So lagern auch zwei entgegengesetzte Gewalten (kings) im Menschen wie in Kräutern, Anmuth und störrischer Eigen-

wille (grace and rude will), und wo die ſchlimmere vorherrſcht, die Pflanze frißt der Wurm des Todes bald. Man ſieht wohl, daß dieß die beiden Eigenſchaften ſind, die Romeo zu einem Helden der Liebe und zu einem Sklaven der Liebe machen; im Glücke, bei ſeiner Julie, entfaltet er ſeine Anmuth in jenem reichen Maaße, das ihn ſo ſchnell zum Sieger über ein ſo begabtes Weſen macht; im Unglück zerſtört er all den Reiz dieſer Gaben durch den Eigenſinn und Trotz (wilfulness = rude will), den ihm Lorenzo zum Vorwurfe macht. — In der zweiten der bezeichneten Stellen fordert Romeo an der Schwelle ſeines Glückes den Liebeswürger Tod heraus, ſein Aeußerſtes zu thun, wenn er Julien nur ſein nennen darf, und in warnendem Kopfſchütteln ſagt ihm Lorenzo in einer Stelle, die der Dichter in ſeine Ueberarbeitung erſt nachgetragen hat, indem er von jenen Sätzen von Ueberſteigern des Guten über den reinen Gebrauch die Anwendung macht: ſo wilde Freude nimmt ein wildes Ende und ſtirbt in ihrem Triumphe, wie Feuer und Pulver, die ſich im Kuſſe verzehren. Der ſüßeſte Honig iſt widrig in ſeiner eigenen Köſtlichkeit und im Geſchmacke erſtickt er die Begierde. Drum liebe mäßig; langwährende Liebe thut ſo! — Ganz ſo blickt auch das ſtrafende Wort Lorenzo's, als er den kindiſch blöden Mann in weibiſchen Thränen, entartet aus ſeiner Mannesnatur, in ſeiner Zelle verzweifelnd niedergeworfen ſieht, auf jene erſten lehrenden Sätze von dem Misbrauch aller edlen Gaben zurück. Du ſchändeſt, ſagt er ihm (und auch dieß in einer der letzten Ausarbeitung erſt zugeſetzten Stelle), deine Geſtalt, deine Liebe und deinen Geiſt, wie ein Wucherer, der reich an Allem iſt und nichts in jenem ächten Gebrauche braucht, der Alle Drei erſt ſchmücken ſollte. Deine edle Geſtalt iſt eine Form von Wachs, wenn ſie von der Kraft des Mannes abtrünnig wird; deine Liebe nur hohler Meineid, wenn ſie die Geliebte tödtet, die du zu hegen gelobteſt; dein Geiſt, die Zierde von Geſtalt und Liebe, misgeartet in der Leitung beider, fängt Feuer durch deine eigene Beſinnungsloſigkeit, wie Pulver in eines unge-

ſchickten Kriegers Flaſche und, was dein Schutz ſein ſollte, zerſchmettert dich. — Mit dieſem bezeichnenden Bilde ſehen wir nachher Romeo zum Tode ſtürmen, als er ſich von dem Apotheker das Gift verſchafft, das die Bruſt vom Athem entladen ſoll, ſo heftig, wie ſchnell entzündetes Pulver aus der tödtlichen Kanone Schlunde blitzt. Dreimal hat der Dichter mit dieſem ſelben Gleichniß die entzündende Glut dieſer Liebe bezeichnet, die den ſeligen Rauſch und Schwindel in ſich zu raſch verrauſchen und verſchwinden macht, und er konnte keinen ſittlichen Lehrſpruch wählen, der die Abſicht ſeiner Darſtellung ſo einfach ſprechend dargelegt hätte, wie eben dieſes Bild.

Aber ſo wie in Verlorner Liebesmühe Tieck an dem Ausgange gemäkelt hat, ſo haben ſich Schlegel und Andere dieſer Moral widerſetzt, die Bruder Lorenzo aus der Fabel zieht. Die abweiſenden Worte Romeo's an den heiligen Mann, den Greiſen, der mit kaltem Blute dem Liebenden leicht Sitte und Philoſophie zu predigen habe, die Worte: „er könne nicht ſprechen von dem, was er nicht fühle", ſind der Wegweiſer unſerer Romantiker für ihre Beurtheilung Lorenzo's und ſeiner Weisheit geweſen. Daß die Worte in der innerſten Zerrüttung von einem Verzweifelnden geſprochen ſind, den Trotz gegen Troſt und Leidenſchaft gegen jede Beſinnung unempfänglich macht, kam bei ihnen nicht in Anſchlag. Und doch erweist ſich dieſer Lorenzo gerade in jener Scene weder als ein pedantiſcher Sittenprediger, noch als ein trockener Stoiker. Er nimmt nur zu viel mitempfindende Rückſicht auf die Liebenden, er geht auf einen gefährlichen Plan ein, um dem Paare ſeine Verbindung zu ſichern, der ihn faſt ſelbſt verdirbt. Er verſucht es wohl, dieſen verzagenden Mann der Liebe mit dem Labſal der Philoſophie zu tröſten, aber er gibt ihm auch ſolche reale Troſtmittel an, die der Liebende ſelbſt nicht beſſer hätte zu finden wiſſen, ja noch mehr, die er in ſeinem verzweifelten Trotze aus ſich ſelbſt nicht zu finden wußte, die ihn nicht nur tröſten, ſondern für den Augenblick auch heilen. Es gehörte nicht einmal Lorenzo dazu, dem blöden Manne jene Vorwürfe zu

machen, sondern selbst die Amme kann sie ihm, selbst seine Julie könnte sie ihm machen. Wir gehen irre, das sagte Schlegel selbst, wenn wir dieses Paar für Tugendideale nehmen wollen, aber wir gehen in der Ansicht des Dichters noch mehr irre, wenn wir für ihre Leidenschaft leidenschaftlich Partei nehmen wollen. Sonst haben wir keine Wahl, als den Tragöden um eine unschöne und ungerechte Grausamkeit zu tadeln. So wie ihr Tod auf ihr Leben folgt, meinen wir nicht zu sagen, daß Shakespeare eine kleinmeisterliche Moral handhabe, daß er Schicksal und Gottheit diese Menschen um dieses Fehlers willen strafen lasse, weil ihn ein willkürliches Gesetz der Sitte oder Religion verdammt habe. Shakespeare's weise Sittenlehre kannte, nach eben den Sätzen, die er Lorenzo in jenem ersten Monologe in den Mund legte, keine solche Tugend und kein solches Laster, auf dem ein für allemal dieser Lohn und jene Strafe stände. Wir hörten ihn sagen, daß sich die Tugend oft durch Verhältnisse zum Laster herabwürdige, das Laster zur Tugend erhebe; und wie er hier eine Liebe, die aus dem reinsten unschuldigsten Grunde entsproß, in ihrer Uebermacht, ihrem Ueberreiz, ihren selbsträchenden Ausartungen schildert, so hat er anderswo das, was wir schlechthin für Sünde nehmen, in verzeihliche, ja in große Thaten gehoben; denn wer würde sich bedenken, die kindliche Pietät so zu brechen wie Jessica, wer würde nicht wünschen, so zu lügen wie Desdemona lügt? Shakespeare kennt nur menschliche Gaben und Anlagen, und eine menschliche Freiheit, Vernunft und Willenskraft, sie gut und schlecht, sinnlos oder mit Maaß zu gebrauchen. Er kennt nur ein Schicksal, das sich der Mensch je nach diesem guten oder schlechten Gebrauche selber schmiedet, wiewohl er die Gewalten außer ihm, wie Romeo hier seine unglücklichen Sterne, als die Urheber anklagt. Die äußeren Verhältnisse und die inneren Charaktere greifen bei ihm, wie in dem wirklichen Leben überall, in Wechselwirkungen ineinander; sie gestalten sich in dieser Liebestragödie gegenseitig, führen sich die einen die anderen weiter, bis zuletzt die Räder der Geschicke und der Lei-

denschaften ineinandergreifend sich hastiger und hastiger treiben und im Ausgange überstürzen.

Weilt man so auf dem sittlichen Gedanken des Stückes und auf dem tragischen Ausgange, zu dem uns dieser Gedanke hindrängt, so muß es scheinen, als ob der Dichter mit mehr Gewicht auf der strengen Beurtheilung des überdenkenden Geistes, als auf dem Antheil des Gemüthes an dieser seltenen Liebe hafte und daß er sich zu sehr dorthin neige, als daß wir ihm jene gemessene Unparteilichkeit leihen dürften, die wir vorher an ihm rühmten. Aber wenn wir den Blick von der Abstraction auf die Handlung, von der herausgerissenen Idee auf die ganze Darstellung, auf die lebendige Wärme und Fülle der Verhältnisse, Verwickelungen, Triebfedern und Charaktere hinüberwenden, so schwindet dieser Vorwurf von selbst. Der Gedanke, den wir aus den lehrhaften Stellen des Stückes herausgehoben haben, wird dann mehrseitiger beleuchtet und belebt; es regt bei der Betrachtung des Thatsächlichen nicht allein die Lehre den abgezogenen Gedanken, sondern die volle Erscheinung aller zusammenwirkenden inneren und äußeren Verhältnisse das ganze Gemüth an; das gesammte Wesen des Betrachters wird zum Urtheile gerufen, nicht sein Kopf und Geist allein. Darum ist die Anschauung der dargestellten Handlung in ihrer ungetrennten Fülle immer der einzig richtige Weg, zum Verständniß eines Drama's unseres Dichters zu gelangen.

Wir wollen daher, nach unserer Absicht, auch in dieser zweiten Richtung unser Drama durchmessen, auf dem weiteren und mannichfaltigeren Wege durch die Thatsachen und die handelnden Figuren. Wir werden an dem früheren Ziele wieder zum Ausgange kommen, aber ganz anders bereichert und eingeweiht.

Wir sehen zwei jugendliche Gestalten von dem höchsten äußeren und inneren Adel, mit weichen Herzen, mit aller sinnlichen Glut des südlichen Blutes ausgestattet, vereinsamt stehen in zwei Familien die in Haß und Mord gegen einander entbrannt sind und die Stadt

Verona mit Blut und Aufruhr zu wiederholten Malen erfüllen. Auf dem dunklen Grunde des Familienhaſſes löſen ſich die zwei Figuren deſto reiner ab. In Dichtung und Geſchichte ſind dieſe Fälle nicht ſelten, daß gerade in der Trübe ſittenloſer Zeiten und Umgebungen die hellſten Erſcheinungen auftauchen wie Lilien aus dem Sumpfe, und jene Iphigenien und Cordelien mitten in den zügelloſen Geſchlechtern von titaniſcher Leidenſchaft haben dieß in alter und neuerer Poeſie veranſchaulicht. Romeo und Julie theilen den Todhaß nicht, der ihre Familien ſpaltet; ſie ſind in der Harmloſigkeit ihrer Natur dieſem wilden Geiſte fremd; eine Liebesbedürftigkeit iſt vielmehr gerade auf dieſem öden Boden in ihnen zu übergroßer Höhe gewachſen, in Romeo erklärter, in Julie mehr unbewußt, bei jenem mehr im Gegenſatze zu dem entbrannten Straßenkampfe, in dieſer mehr in einer geheimen Abwehr gegen die nächſte Umgebung in ihrem Hauſe. Das Haupt ſeiner Feinde, der alte Capulet ſelbſt, gibt Romeo das Zeugniß, daß Verona ſich ſeiner rühme als eines tugendlichen und wohlgeſitteten Jünglings. Wie ſehr, unter den ſteigenden Hemmniſſen auf der Bahn ihrer Liebe, ſich ein Misverhältniß und Uebergewicht der gefühligen Kräfte und des Affectes in Beiden raſch und in getriebenem Wuchſe ausbildet, ſo ſind beide Charaktere doch urſprünglich auf eine Harmonie ihres geiſtigen und Gemüthslebens angelegt, mehr von inniger und tiefgehender, als von aufgeregter und ausſchweifender Leidenſchaft. Es iſt nicht der Trieb der Sinne, es iſt auch nicht blos jener eigenwillige Trotz, der ſie zuletzt in übereiltem Sturze auf gewagten und tödtlichen Wegen zuſammenführt, ſondern zugleich der Trieb einer rührenden Treue und Beſtändigkeit über die Grenze des Todes hinaus. Die Eigenſchaft des ſtörriſchen Eigenwillens, die Lorenzo in Romeo tadelt, die auch in Julie bei ihrem Auftreten gegen der Eltern Heiratsplan in weiblicher Ermäßigung wirkſam iſt, iſt allerdings in beiden ein Erbſtück des feindſeligen Familiengeiſtes, aber doch tief überdeckt von der friedlichen Einwirkung angeborner zarter Gefühle. Sie wird in ihnen aufgeregt

nur im Unglücke und unter dem Andrange unerträgbarer Verhältnisse, aber sie ist auch dann in den harmlosen Geschöpfen nicht nach außen schädlich, sondern kehrt ihre verderblichen Wirkungen nur gegen sie selbst. Das was Lorenzo in dem menschlichen Wesen die Anmuth, die Grazie nennt, womit bei Shakespeare der ganze äußere und innere Adel der Natur in Erscheinung und Sitte gemeint ist, bildet dagegen in beiden ihr eigentliches ruhendes Wesen, und wenn Romeo, nach Lorenzo's Worten, in Unglück und Verzweiflung, unter den Einflüssen seines Trotzes, seine Wohlgestalt, seine Liebe und seinen Witz, d. h. seine sämmtlichen äußeren, geistigen und gemüthlichen Vorzüge verunstaltet, so sind diese Vorzüge, diese gleichgemessenen, diese wucherisch zugemessenen Gaben doch seine ursprüngliche Natur, die in ihm wie in Julien in allem Glanze heraustritt, wo keine äußeren Verhältnisse den Frieden ihrer Seelen kreuzen und stören. Man vergleiche die Regungen dieser Liebe mit jener andern Art im Sommernachtstraume, „die erzeugt aus dem Auge und deßhalb gleich dem Auge voll flüchtiger Bilder, Phantasien und buntem Wechsel ist", um in frischer Anschauung den vollen Abstand dieser Leidenschaft und der hier und dort handelnden Menschen zu ermessen. In den Scenen, wo sich die Liebe zwischen Romeo und Julie entwickelt und im Fluge die Familienfeinde zum Braut- und Ehepaare macht, erscheint die Erhebung dieser Naturen über den gemeinen Unfrieden um sie her und über die persönlichen Vorurtheile, die sich daran zu heften pflegen, in ihrer ganzen Stärke. Die Nichtachtung der Gefahr, die Bereitwilligkeit zu jedem Opfer des Lebens, der Convenienz, der Pietät bewährt die Reinheit und Stärke ihrer Liebe über jeden Schatten eines Zweifels. In den noch idyllischeren Scenen, wo sich die Liebenden in dem Glückstande der Befriedigung fühlen, hat der Dichter den Ausdruck der Liebe in solcher Weise poetisch gesteigert und ihm eine solche Macht der Empfindung verliehen, daß uns die Wahrheit und der Reiz der Poesie von der Wahrheit und dem Adel dieser Gemüther tiefer und tiefer überzeugt. Und dieß ist in solchem Maaße

gelungen, daß der poetische Hauch und der Zauber, der über die Liebenden gegossen ist, bei den meisten Lesern selbst die sittliche Strenge des Dichters ganz übersehen und überhören macht, eine Thatsache, die den oben erwähnten Vorwurf (seines überwiegenden Verweilens auf den Schattenseiten dieser Leidenschaft, dieses Verhältnisses und dieser Charaktere) gewiß vollständig beseitigt.

Wie uns Romeo, noch abgesehen von den späteren Entwickelungen, schon vor seiner Begegnung mit Julie entgegentritt, ist allerdings die Versetzung dieser schönen und edlen Anlage seiner Natur mit unheilverkündenden Bestandtheilen schon frühe entschieden. Dieser Romeo könnte jener Diener der Liebe, unser Gedicht das Buch sein, von dem es in den Veronesern heißt: es sage, daß Liebe in dem allerfeinsten Sinne wohne, aber es füge auch hinzu, daß Liebe den zarten Sinn verwandele und wie der Wurm die Knospe so vergifte, „daß schon das Grün im ersten Lenz verwelkt und jeder künftigen Hoffnung schöne Frucht". Der weise Lorenzo sah es durch, daß in die reizbaren Eigenschaften dieser tiefbewegten, still heftigen Natur der Kummer verliebt und Elend mit ihr vermählt sei. Den Familienstreitigkeiten abgeneigt ist er frühe vereinsamt und der eigenen Familie entfremdet. Ihm, den die widerwärtige Umgebung drückt, ist das überwallende Gefühl eingeengt in eine Brust, die Niemand findet, dem sie sich vertrauen möchte. Von seinem Geiste, von feinerem Gefühle stößt er Verwandte und Freunde ab die ihn suchen, und wird abgestoßen von einer Geliebten, die er mehr in einer idealen Gedankenliebe mit sich trägt. Verschlossen, rathverschmähend, melancholisch, von karger Rede, in seinen wenigen Worten dunkel und grübelnd, weicht er dem Tage aus, ein Traumdeuter, ein ahnungsvolles Gemüth, von einer verhängnißvollen Natur. Seine Eltern stehen ihm ferne, in dem Hintergrunde der Unbedeutendheit; mit seinen nächsten Freunden und Verwandten hat er keine innige Beziehung. Der friedliche, selbstgefällige, auf einen eingebildeten Einfluß auf Romeo eingebildete Benvolio ist zu weit unter ihm; Mer-

cutio eine zu abliegende Natur. Er, und Tybalt auf der Gegenseite, sind die zwei eigentlichen Träger, die unheilbaren Nährer des feindseligen Geistes beider Häuser. Tybalt erscheint als ein Raufer von Profession, unterschieden durch seinen schwarzgalligen Groll und durch äußere Eleganz von dem heiteren und cynischen Mercutio, der ihn einen Zierbengel nennt. Mercutio (dessen italienischer Name in Clitia's Reimgedicht Marcuccio de' Verti heißt), im vollen Gegensatze zu Romeo, ist bildungslos, obscön und derb, häßlich, ein schnöder Spötter aller Empfindsamkeit und Verliebtheit, aller Träume und Ahnungen, sprechsüchtig, daß er in seines edlen Freundes Auge in einer Minute mehr spricht als er in einem Monate verantworten kann; von so eingefleischter Gewöhnung an Witz und launige Auffassung aller Dinge, daß er selbst im Gefühle seiner Todeswunde und in der Bitterkeit des Aergers über Urheber und Art der Verwundung die Ausdrucksweise seines Humors nicht verliert. Nach jener Selbstschilderung, die er in den ironischen Ausfall gegen den guten Benvolio kleidet, ist er ein händelsüchtiger Zänker, ein Geist des angeborenen Widerspruchs, auf seine stämmige Kraft voll allzu sicherem Vertrauen, und als ein solcher erweist er sich in der Begegnung mit Tybalt. Unsere Romantiker, nach ihrer Art in den lustigen Gesellen blind verliebt, haben die Ansicht aufgebracht, Shakespeare habe den Mercutio im dritten Acte weggeschafft, weil er nichts mit ihm anzufangen gewußt, weil er seinen Hauptfiguren den Weg versperrt habe. Die Ansicht streitet sich an Absurdität mit dem, was Goethe in seiner unbegreiflichen Bearbeitungstravestie aus dieser Figur gemacht hat. Mercutio selbst stellt sich in jener Scene mit Benvolio in seiner humoristischen Weise sein tragisches Horoskop: Zwei Menschen so voll Zanksucht wie Er, sagt er zu Benvolio, sich selber treffend, würden nicht Eine Stunde lang leben. Und diese Vorhersagung erfüllt sich an dem heißen Tage in der treibenden Hitze der Handlungen alsbald an ihm und Tybalt: sie fallen ebenso ihrer haßsüchtigen Natur zum Opfer, wie Romeo seiner liebebedürftigen und sind in keiner

anderen Abſicht als dieſer ihm gegenüber geſtellt. Dem unbedeutenden Benvolio nun und dem groben Mercutio zur Seite, der den Gegenſtand ſeiner abgöttiſchen Liebe mit ſchmutzigem Spotte herabzieht, fühlt ſich Romeo nicht aufgelegt, die ſtillen Freuden und Leiden ſeines Herzens mitzutheilen, und dieſe gezwungene Verſchloſſenheit wirkt unheilbringend in ſeine Natur zurück und nach außen auf ſeine Geſchicke. Er trägt ſich, wie wir ihn kennen lernen, mit der Liebe zu einer Roſalinde, einem Weſen die der Gegenſatz zu ſeiner ſpäteren Liebe iſt, eine junoniſche Figur, weiß und von ſchwarzen Augen, an Geiſt und Körper gröber als Julie, für glühende Liebe nicht gemacht, eine Nichte Capulet's, die ſeine Werbungen verſchmäht. Das unklare Bedürfniß ſeines Herzens bleibt in dieſer Richtung unbefriedigt, er leidet nach Brooke's paſſendem Bilde die quälenden Foltern eines Tantalus, und dieſe empfundene Leere trocknet ſein Gemüth aus wie einen Schwamm. Kein Wunder daß es ſich nachher in dem plötzlichen Rauſche eines namenloſen Glückes übernimmt, das allzumächtig auf dieſe unbefeſtigte Seele anſtürmt, die von Sehnſucht und Entbehrung krank und ausgehöhlt von Kummer iſt.

Die Julie, die ihm dieſe Roſalinde erſetzen ſoll, die Erbtochter des feindlichen Hauſes, lebt, ihm unbekannt, in weiblicher Art unbekümmerter in gleich kummervollen Verhältniſſen. Ein zartes Weſen, klein, von feinen Gelenken, ein Fahrzeug das für ſtarke Stöße und Stürme nicht gebaut iſt, lebt ſie in einer häuslichen Umgebung, die für ſie unbewußt innerlich abſtoßender ſein mußte, als die Straßenumgebung ſeiner Freunde für Romeo. Wie Romeo, wo er gehoben vom Glücke und von ſeinem kranken Gefühle nicht gebeugt iſt, geiſtreich und ſcharfſinnig genug erſcheint, ſich ſelbſt ſeinem Mercutio an behendem Witze überlegen oder ebenbürtig zu zeigen, ſo iſt auch Julie von ähnlicher geiſtiger Gewandtheit: eine Italienerin voll ſchlauer Faſſung, von ſtill ſicherem Benehmen, auszuweichen und ſich zu verſtellen gleich geſchickt. Sie hat an Entſchloſſenheit etwas von dem Vater geerbt; in ſchnellen und witzigen Repliken bleibt ſie dem

Grafen Paris nichts schuldig; sie wird von dem Vater in seinem Zorn nicht bedeutungslos ein Weisheitskrämer oder Disputant (choplogic) gescholten. Wie kann es ihr, in deren Geist so viele Bewegung, deren Gemüth so zart ist, in deren Natur man auf eine ursprünglich heitere Anlage zurückblickt, in ihrem elterlichen Hause behagen, das geistlos, freudlos und friedlos zugleich ist? Der alte Capulet ihr Vater ist nach der meisterhaften Zeichnung des Dichters ein Mann von ungleicher Stimmung wie alle Jähzornigen, ganz geschaffen, den pausenweise ausbrechenden und unterbrochenen Zwist der Häuser zu erklären. Jetzt vergißt er im Eifer der Krücke, um in alten Händen das alte Schwert zu führen, jetzt nimmt er in heiterer Laune Partei gegen seinen raufsüchtigen Neffen für die Feinde seines Hauses, die vertrauend seinen Ball besuchen. Einmal findet er die Tochter zu jung zum heiraten und zwei Tage nachher scheint sie ihm reif zur Braut; zuerst gibt er, dem werbenden Paris gegenüber, das Schicksal seiner Tochter wie der beste Vater ganz in ihre freie Wahl, dann zwingt er sie im Ausbruch seiner Leidenschaft zu einer verhaßten Heirat und droht ihr in brutaler Weise mit Schlägen und Verstoßung. Aus Trauer über Tybalt's Tod geht er in jener Scene in Wuth, aus Wuth nach der scheinbaren Fügsamkeit der Tochter in die äußerste Lustigkeit über. Feine äußere Sitten waren von dem Manne nicht zu lernen, der zu den Damen seines Balles wie ein Matrose spricht, und innere Sittlichkeit nicht von ihm, der einst ein „Mausjäger" war und über die Eifersucht seiner Frau zu klagen hatte. Die Mutter Capulet ist zugleich eine herzlose und unbedeutende Frau, die sich bei ihrer Amme Raths erholen muß, die in dem höchsten Leiden ihrer Tochter sich kalt von ihr scheidet, die ernstliche Gedanken hegt, den Mörder Tybalt's, Romeo, vergiften zu lassen. Die Amme Angelica, in ihrem ganzen Charakter schon in der Erzählung von Brooke angelegt, ist dann die eigentliche Herrin im Hause, die die Mutter lenkt, die Tochter unterstützt, den Alten in seinem heftigsten Zorne zu kreuzen nicht scheut, eine unzüchtige Rednerin, deren Umgebung nicht

dienen konnte Julien zu einer Diana zu machen, eine Erzieherin ohne Sitte, eine Vertraute ohne aushaltende Treue, von der sich Julie zuletzt in plötzlicher Entäußerung trennt. Zu diesen Umgebungen kommt eine conventionelle Werbung des Grafen Paris hinzu, die zum erstenmal das unschuldige Kind nöthigt, in ihrem Herzen zu lesen. Bis dahin hatte sie höchstens für ihren Vetter Tybalt, unter vielen unliebenswürdigen Gestalten ihrer Umgebung die wenigst unleidliche, eine schwesterliche Neigung empfunden. Wie wenig kindliche Gefühle aber die Tochter an diese Familie knüpfen, wird an jener Stelle bis zur Grellheit deutlich, wo ihr, noch ehe sie die schlimmste Behandlung von Seiten ihrer Eltern erfahren hat, bei dieses Tybalt's Tode die auffallende Aeußerung entschlüpft: wenn es ihrer Eltern Tod gewesen wäre, so hätte sie sie wohl nur mit gewöhnlicher (modern) Trauer beklagt!

So ist die innere Lage der Beiden beschaffen, als sie sich auf dem Balle zum erstenmale begegnen: *sie*, durch die Werbung des Grafen, durch ihrer Mutter Anstiften getrieben, die besuchenden Männer zum erstenmale in all ihrer Jugendfrische mit fragendem Herzen anzusehen; *Er*, verstimmt in seiner hoffnungslosen Liebe zu Rosalinden, nicht ohne Grund ahnungsvoll auf der Schwelle eines feindlichen Hauses (wo in der That Tybalt über dieses Eindringen seinen unheilstiftenden Haß gegen Romeo einsaugt,) aber lebensverachtend und von kühnen Freunden gestachelt, mit seiner verschmähenden Schönen andere Schönheiten zu messen. Die körperliche Schönheit ist bei beiden vorausgesetzt; bei ihrem ersten Anblicke sein Ausruf: Schönheit zu reich zum Gebrauche, zu theuer für die Erde! Zu diesen äußeren Gaben treten dann die inneren hinzu. Ihre geistige Gewandtheit zu prüfen, schaffen sie sich selbst die Gelegenheit bei der ersten Begrüßung; so daß diese seltene Verbindung der äußeren und inneren Gaben im ersten Momente ihren fesselnden und reizvollen Zauber wirkt. Seine erste Anrede an Julie auf dem Balle ist ein feines Gewebe geistreicher Gedanken; ein Conceptenspiel umschleiert

die Erklärung und die Gewährung, das zu gegenseitigem Wohlgefallen räthselvoll begonnen, scharfsinnig verstanden und mit Gewandtheit fortgesponnen wird. Denn dieß eben macht den Reiz dieser Scene aus, daß wie Romeo auf die süßen Erfindungen Juliens in diesem Streite des Tiefsinns, so auch Julie, in stillfreudigem Eingehen auf seine Bilder, ebenso befriedigt auf seinen Geist und Witz zu lauschen scheint wie auf seine Gefühle, daß sie sich seines Kusses freut, aber auch daran, daß er „nach dem Buche" küßt, d. h. in geistreicher Wendung und Einkleidung, nach jener Regel des geschickten Fortspinnens eines angegebenen Gedankenganges, wie sie in den humoristischen Witzspielen der Zeit beobachtet ward. Fühle sich der Leser hinein, daß zu jener körperlichen Schönheit, zu dieser geistigen Ueberlegenheit nun noch der ganze und volle Eindruck der Unverdorbenheit und Reinheit hinzukommt (der sittliche Eindruck, den wir gewöhnlich beim ersten Begegnen mit Menschen in richtigem Instincte am sichersten und vollsten empfangen), so wird er nachher keinen Anstoß daran nehmen, wie mit vollen Segeln Beide in der nächsten Stunde ihres Wiedersehens zu Einem Ziele steuern.

Wie die Gartenscene, die auf jene erste Begegnung folgt, zu nehmen ist, hat der Dichter in dem Chor am Schlusse des ersten Actes in kurzen Worten angedeutet. Romeo hat nur mit Lebensgefahr, Julie überhaupt keine Hoffnung auf ein Wiedersehen; Natur und Neigung treiben die beiden Feinde in Liebe zu einander, und dieß neue Band unlösbar zu machen, treiben die Verhältnisse nach. Sie müßten die erste Gelegenheit zu ergreifen trachten, und das Geschick tritt für Julie und ihre Sittsamkeit erleichternd hinzu: sie verräth im nächtlichen Selbstgespräche dem lauschenden Romeo ihre Gefühle und hat dann nichts mehr zurückzuhalten. Abgestoßen von dem Werber Paris die Eine, der Andere von der verschmähenden Rosalinde, stürzen sie um so bereiter in die geöffneten Arme. Wie sollten sie, in der Mitte des entbrannten Kampfes ihrer Familien, in dem Umsturz aller geselligen Schranken um sie her, die Convenienz

bedenken, und, wie es Julie nennt, in den Formen bleiben? Zwiſchen der Haſt des Abberufens, in der grauſamen Wahl zwiſchen Nichtwiederſehen und ewigem Angehören, trägt ſie Romeo die Vermählung an, unbedenklich entſchloſſen, den kühnen Schritt auch auszuführen. Wie ſich dabei Sittſamkeit und jungfräuliche Scham mit Liebe und Hingebung, Unſchuld mit Leidenſchaft, der Wunſch glauben zu dürfen mit der Furcht vor einem leichtſinnigen Spiele Romeo's mit ihrer Schwäche zwieſpaltig in ihrer offenen Seele ſtreiten; wie ſie (ein weiteres Zeichen von ihrem gewürfelten Geiſte) in der Haſt der Zeit, im Drange der Leidenſchaft, alle zu erwägenden Verhältniſſe, alle widerſtrebenden Gefühle mit einem Worte wenigſtens berührt, da die Friſt fehlt mit reiferem Nachdenken darauf zu weilen; wie ſie zugreift und abwehrt, ſagt und widerruft, alle Liebe kundgeben und doch nicht leichtſinnig ſcheinen will, wie ſie ſeine Schwüre verſchmäht und doch der Falſchheit der Männer gedenkt, wie ſie ſich ihres Glückes und der ſüßeſten Ruhe freut und dennoch an dieſem nächtlichen Vorgange nicht Freude und ahnungsvolle Sorge darum hat, dieß Alles jagt ſich in wunderbarer Fülle in der flüchtigen Zeit und öffnet ein Gemüth von unendlichem Reichthum und Tiefe. Man braucht in dieſem Schritte ein Heraustreten aus der weiblichen Natur nicht zu leugnen, aber es iſt in der Lage der Menſchen und der Verhältniſſe, in inneren Beweggründen und äußeren Nöthigungen, ja in der Unſchuld des Kindes ohne Falſch und Arg und in ihren beſten Zwecken Alles gelegen, was dieſen Schritt vor Gott und Welt entſchuldigen muß. Der weiſe Einſiedler ſelbſt gibt in Billigung des Zweckes, in der Ausſicht auf die Herſtellung des Familienfriedens, ſeinen Segen zu dem heimlichen Bunde. Ihn macht nur die haſtige Gemüthsunruhe ſeines jungen Freundes beſorgt; die verliebte Ungeduld ſeines Beichtkindes Julie irrt ihn über die reine Unſchuld ihres Schrittes nicht. Der Leſer hüte ſich, von dieſer Seite der inneren Gemüthsbeſchaffenheit an der Heldin des Stücks irgend einen Makel zu ſuchen. Der Deutſche hat vielleicht ein Bedenken gleich bei dem

raſchen Kuſſe in der erſten Begegnung: aber dieſe Ehrenküſſe in offener Geſellſchaft waren in und vor Shakeſpeare's Zeit eine engliſche Landesſitte, an der man ſchon in Frankreich, aber nicht in dem Lande Anſtand nahm*. In England wieder hat man ſich in einer dort ſehr üblichen Scheinſittſamkeit an dem Monologe Juliens am Hochzeittage geſtoßen: aber nirgends gerade iſt Scham und Reiz der Unſchuld ſo bezaubernd ausgedrückt wie hier. Wir wiſſen von der Amme, daß dem unſchuldigen Kinde bei jedem Unerwarteten das Blut ſcharlachroth in die Wange ſteigt; ſo ſagt ſie es hier ſelber in einem Bilde, das ſie von dem wilden Falken hernimmt, der noch keine Geſellſchaft duldet, daß über der Erwartung des Geliebten das ungezähmte Blut die unruhigen Flügel in ihren Wangen ſchlägt. Was ſie dabei denkt und ſagt, kleidet ſie — als ob ſie eigene Gedanken nicht dafür hätte — unbewußt in die Sprache jener Hochzeitlieder, die von den Edelſten gebraucht und von den Tugendhafteſten angehört wurden. Der Dichter (bemerkt Halpin) den man einmal für einen Barbaren hielt, thut ſo das Letzte, um auf die Lippe ſeiner ſchuldloſen Heldin kein unſchickliches Wort zu legen, ſelbſt nicht in dem Augenblicke wo ſie auf der Spitze ihrer glühenden Leidenſchaft ſteht.

Und nun, nachdem wir dieſe ſo angelegten Naturen kennen gelernt haben, wird ſich uns aus ihnen ſelbſt, nicht aus zufälligen Fügungen der Glücksgöttin, das Schickſal der Liebenden und ihrer Häuſer in einer ergreifenden Folge von ſelbſt verſtändlich entwickeln. Romeo hat gewiß in ſeinem Weſen nichts, was in einer thätigen Weiſe den Streit der Familien unterhalten hätte, aber gewiß hat er

* In Cavendiſh's Leben Wolſey's wird erzählt, wie der Graf von Crecy einen engliſchen Edeln bei ſeiner Frau einführt. Sie redete den Gaſt ſo an: „Da Ihr ein Engländer ſeid, wo es Sitte iſt, alle Damen ohne Anſtoß zu küſſen, ſo will ich, obgleich es nicht die Sitte dieſes Landes iſt, ſo frei ſein Euch zu küſſen, und ſo ſollt Ihr alle meine Damen begrüßen.“ Ganz ſo macht in Heinrich V. Katharina die franzöſiſche Sitte gegen ihren Bewerber geltend.

auch in ſeiner verſchloſſenen Art nichts gethan ihn zu löſen. Dieſe hinterhaltende Natur wirkt jetzt wieder in ihm. Getragen von ſeinem jungen Glücke, kehrt er zwar plötzlich wie in ein neues Leben zurück und der kopfhängende Freund ſetzt den Mercutio durch ſeinen ſchlagfertigen Witz in Erſtaunen; aber ſo weit geht ſeine heitere Laune nicht, daß ſie ihn zu freier Mittheilung geſtimmt hätte. Er verhehlt den Freunden ſeine begünſtigte Liebe ſorgfältiger als ſeinen Gram um Roſalinden; dieß ſelbſtverſchloſſene Ausgenießen einer glücklichen Liebe iſt ſonſt ſelten in des Mannes Art und Natur gelegen. Die Freunde waren ſeines Vertrauens unſtreitig würdiger, als die Amme des Vertrauens der Julie; theilte er ſich ihnen mit, ſo vermied Mercutio den muthwillig geſuchten Kampf mit Tybalt, ſo tödtete Romeo den Tybalt nicht, ſo war die erſte Saat des raſch aufgehenden Unheils nicht geſtreut. In rückſichtsvoller Mäßigung hat Romeo die Beſonnenheit, Tybalt auszuweichen, dem Freunde ein Wort in's Ohr zu raunen aber nicht; viel weniger begreiflicherweiſe, das lodernde Feuer der Rache zurückzuhalten, als der triumphirende Mörder ſeines Freundes zurückkehrt. Wie er ihn getödtet hat, preßt er in ſeiner verſtockten, ſchweigſamen Art in die Worte: Ich Narr des Glücks! die ganze Ausſicht auf ein gefürchtetes Schickſal, wie ſpäter nach Juliens Tode in Einen Satz ſeine Verzweiflung und ſeinen Trotz; eine mehr aus ſich herausgehende Natur hätte die beidenmale das Aeußerſte durch Mittheilung vermieden. In ihm brennt ein verſtecktes Feuer in gefährlicher Flamme; ſeine leiſen Ahnungen werden wahr, nicht weil ein blindes Ungefähr ſie eintreffen macht, ſondern weil ſein unſeliger Zug ihn zu beſinnungsloſen Thaten treibt; er nennt Glück, was das Werk ſeiner eigenſten Natur iſt. Er wird nun von dem Herzoge verbannt; und jetzt zeigt uns der Dichter in einer merkwürdigen Parallele die Verſchiedenheit der beiden Charaktere in der gleichen Lage des Jammers; die Natur der Geſchlechter iſt in dieſen gegenſätzlichen Scenen auf eine bewundernswerthe Weiſe bezeichnet. Das zärtere Geſchöpf, im erſten Augenblicke ver-

zweifelt, ist aus eigener Besinnung bald getröstet, bald sogar zum Trösten geschickt, bald auf heilende Mittel bedacht; der stärkere Mann dagegen ist ganz niedergeschmettert, ganz unfähig zu eigener Fassung, ganz unzugänglich für fremde Tröstung. Des Weibes Natur ist durch diese Allmacht der Liebe nicht so sehr ihrem Wesen entrückt, des Mannes Kraft und Selbstvertrauen hat die Ueberfülle dieses Einen Gefühls zerstört. Julie hat ihren Vetter verloren, sie hatte zuerst den Tod des Romeo gefürchtet, sie hat dann seine Verbannung zu beklagen, sie hat in ihrer hülflosen Lage mehr Ursache zu Jammer und Qual als Er, in ihre Erschütterungen mischt sich noch für einen Augenblick, wenn nicht Haß, so doch heftige Unzufriedenheit mit Romeo: all ihre Hoffnung beruhte ja auf der Herstellung der Familieneintracht, und diese hat Romeo durch Tybalt's Tod auf's neue in die Ferne gerückt. Sie eifert in ungerechter Heftigkeit gegen ihn, aber sie bereut es bald und wirft es sich vor, wenn sie an seine eigenen Gefahren denkt. Von diesem letzten Gedanken erfaßt findet sie Muth und Trost, Kraft zu tragen und zu handeln in jenem glücklichen Gleichmaaß des weiblichen Wesens schleunig wieder. Tybalt hätte ja ihn tödten können: sie heißt ihre Thränen zur Quelle zurückkehren; sie zählt sich die Trostgründe *selber* auf, auf die der unglückliche Romeo nicht einmal hört, da sie ihm sein Lorenzo aufzählt. Auch sie erschüttert der Gedanke an die Verbannung eine Weile mit aller Trostlosigkeit, aber sie ergreift rasch das natürliche Mittel der Beschwichtigung, das ihr die Amme angibt, die Trennung mit dem Wagniß der Vereinigung, der Liebe Leid mit ihren Freuden zu heilen. Ganz anders der heftige ungestüme Mann in Pater Lorenzo's Zelle, in dem bei dem Worte Verbannung die langverhaltene innere Bewegung in furchtbaren Jammer ausbricht und ihn der Besinnung und des Handelns unfähig macht, da er beides am nöthigsten hätte. Er hatte die Scene, die Ursache seiner Verbannung, in Aufregung selbst erlebt, er durfte sich in dem unheilvollen Zweikampfe gänzlich vorwurfsfrei fühlen, er hört seinen milden Urtheilsspruch aus dem

ſchonenden Munde des Freundes. Alles kommt in unendlich milderer Form an ihn, als an Julie, die ihre verwirrte Amme noch mit irrthümlichen Sorgen folterte. Dennoch findet er in ſich nichts von der Kraft des Troſtes und der Heilung, wie ſeine Julie in der gleichen, ja in der ſchlimmeren äußeren Lage, aber in beſſerer innerer Verfaſſung. Er ſtößt die Laſt des Segens, die ſich auf ihn herabläßt, er weist den Troſt und die Aufmunterung des weiſeſten Freundes von ſich wie ein ſtörriſches Kind, in einem faſſungsloſen Grame verzagt. Der greiſe Einſiedler muß ihn warnen, daß „ſolche elend" ſterben; ja was in der Lage Romeo's mehr iſt: er muß ihn mahnen, der Freundin zu denken, für ſie zu leben die für ihn lebt, für ihn denkt und handelt. Nicht der Weiſe allein, ſelbſt die Amme muß ihn und ſeine Störriſchkeit ſchelten, die ſelbſt der drohenden Gefahr gegenüber taub iſt. Wie er die Hand nach dem Dolche führt, wie er beſinnungslos niederſtürzt, da ſieht man ihn allerdings das Maaß ſeines Grabes nehmen, beſorgt um den Mann, den keine Vorſtellung männlicher Pflicht und Würde, den nur die Ausſicht auf den Gipfel ſeiner liebenden Freude, auf die Zuſammenkunft mit Julie, ſich ſelber wieder geben kann.

Der Dichter hat zweimal in erſchütternden Wechſeln der Liebe Freud und Leid dem Paare zu koſten gegeben; wechſelnd färbt zweimal die Luſt der Liebe ihre Wangen mit Roth und macht die Sorge, ihr Blut auftrinkend, ſie bleich; dieß alte Lied von aller Liebe, um das ſich tauſend Dichter und Dichtungen mühten, iſt nie in ſo vollen Tönen geſungen worden. Die erſte Kataſtrophe von Tybalt's Tod folgte auf die Gartenbegegnung, und traf und verſuchte Romeo härter; die zweite, die Vermählung mit Paris, folgt der Brautnacht auf dem Fuße und trifft und prüft Julien mit grauſameren Streichen. Wenn dort Romeo weniger zu unſerem Gefallen beſtand, ſo iſt dieß nun bei dieſem zweiten Schlage bei Julien der Fall; hatte der Mann dort von ſeiner männlichen Natur verloren, ſo entrückt ſich Julie jetzt auf Augenblicke ihrer weiblichen Sphäre. Eben durch das Glück von

Romeo's Gesellschaft gehoben, hat sie die feine Linie verloren innerhalb deren sich ihr Wesen bewegte. Schon da die Mutter von ihrer Absicht sagt, Romeo vergiften zu lassen, spielt sie in zu viel innerem Muthwillen mit ihren Worten, wo sie wohl eher in Besorgniß sein sollte; und als ihr die Mutter dann den unerbetenen Gatten ankündigt, hat sie die frühere Schlauheit verloren, mit einer milden Bitte, mit einem geschickten Vorwande die Hochzeit zu verschieben; sie ist schnöde gegen die Mutter, gerade und offen gegen den Vater, dessen Laune und Jähzorn sie dadurch reizt, sie treibt nachher mit Beichte und heiligen Dingen ein nicht allzu weibliches Spiel. Aber daß wir auch hier das Mitgefühl für dieses Wesen nicht verlieren, so erhebt sie sich auch zugleich in derselben Katastrophe gerade in der ganzen sittlichen Höhe ihrer Natur. Da sie verlassen ist von Vater und Mutter und zuletzt von der Amme herzlos zur Trennung von ihrem Romeo berathen wird, sagt sie sich los auch von dieser letzten Stütze; sie hebt sich groß über „die alte Verdammniß", Treulosigkeit und Meineid, und will Herz und Hand tödtlich treffen, ehe sie sich in verrätherischem Abfall zu einem Anderen wenden. Wenn Hemmnisse die Liebe kreuzen, steigert sie sich zu der äußersten Höhe, wenn Zwang und Gewalt sie vernichten wollen, dann wird Treue und Beständigkeit die einzige Pflicht. Dieß ist es, was mitten in der tragischen Niederlage dieser Liebe ihren Sieg verherrlicht. Wenn die Liebenden zuvor in sinnlicher Glut arglos nach Glück und Genuß hinstrebten, so eilen sie nun in sittlicher Treupflicht dem Tode entgegen, der sie untrennbar verbinden wird, ohne Bedenken. Ueberreizt durch die An- und Abspannungen von Glück und Jammer, aufgeregt durch schlaflose Nächte, unkindlich geworden an der Schwelle einer aufgezwungenen Vermählung, öffnen sich bei Julien die Schleusen ihrer Hoffnungslosigkeit, welche weibliche Verstellung vorher geschlossen gehalten hatte, sobald sie allein ist: sie ist zum Tode gerüstet. Aber noch verliert sie auch jetzt ihre weibliche Fassung nicht. Ihr erster Gang ist nach Rath bei Lorenzo; ihr letzter Vorsatz der Selbstmord;

dieſer feſte Wille bringt den Mönch zu ſeinen verzweifelten Rathſchlägen. Ein ſchauerliches Abenteuer, zu dem ſich Julie unbedenklich entſchließt, obwohl kurz vor der Ausführung die weibliche Natur und Zaghaftigkeit nach ſo viel Aufreizungen einen natürlichen Tribut verlangen; aber auch zugleich ein künſtlich gewagtes Spiel, das wohl mit der ſorglichen Julie, aber mit einem Manne von ſo ungeheuerer Leidenſchaftlichkeit wie Romeo nicht zu ſpielen war. Er hatte mit Lorenzo ausgemacht, durch ſeinen Diener Botſchaft zu erhalten, aber er hatte auch Julien verſprochen, keine Gelegenheit zu verſäumen, ſeine Grüße zu beſtellen; er hatte den Diener auch zu Julien geſchickt. So weit kreuzt die Ungeduld der Liebe die leidenſchaftloſe Hand des vertrauten Wächters ihrer Schickſale. Balthaſar kommt mit der Trauerbotſchaft von Juliens Tod; ſie trifft auf den Mann, der einſam, in ſeiner unheilvollen Stimmung nur von Tod und Gift, in wachendem und ſchlafendem Zuſtande ſchon vorher geträumt und gebrütet hatte. Die italieniſchen Novelliſten laſſen dann Romeo in langer Rede wüthen; bei Shakeſpeare entſcheidet Ein Satz („Iſt es denn ſo, dann Sterne trotz ich Euch!") den ſtörriſchen Entſchluß voll Unbeſonnenheit, in derſelben wortloſen Verzweiflung eines ſtillkochenden Blutes, die wir an ihm kennen. Er fordert das Schickſal heraus, das ihm geholfen hätte, wenn er es hätte walten laſſen; er kreuzt es mit dem Eigenwillen des verſtockten Trotzes, der, einmal auf dem Wege des Unheils, nur allzu gern, wie in einer Freude der Selbſtvernichtung nach dem äußerſten Ziele ſtürmt. In dieſer Bewegung begriffen wird uns Romeo von ſittlicher Seite kaum mehr zurechnungsfähig erſcheinen. Die Stärke des liebenden Triebes, der ihn mit übermächtiger Gewalt zu der letzten Verbindung mit ſeiner Julie dahinreißt, die Innerlichkeit der Treue, die ſich ohne einen entfernten Schatten des Bedenkens unverbrüchlich gebunden fühlt der todten Geliebten in ihre ſchauerliche Auswanderung zu folgen, wird uns vielmehr in das einzige Gefühl einer ſchmerzlichen Bewunderung feſtbannen. Es waren ihm Briefe von Lorenzo verſprochen,

er fragte zweimal danach, er kann sie nicht abwarten. Er reist nach Verona trotz dem, daß Tod auf seiner Anwesenheit steht. Er kauft das Gift, das schärfste das sein Leben wie eine Pulverentzündung zersprenge; der geschlossene Laden muß sich am Feiertag öffnen; daß er dem Apotheker Todesstrafe bringt, macht ihn nicht irre. Ueber die Ursache des Unnatürlichsten keine Frage; er hat unterwegs die Erzählung seines Dieners von Paris' Werbung nur mit betäubten Ohren, er hat sie *nicht* gehört. Er geht nicht zu Lorenzo, den ersten Gang seiner Julie in der ähnlichen Lage. Der Tod ist sein einziger, sein erster und nicht wie bei Julie der letzte Gedanke! Er kam ja doch nie zu spät und konnte nie versäumt werden! So kommt er auf den Kirchhof. Er trifft in seinem grimmig wilden Muthe auf Paris der ihn hemmen will, er weiß daß er den Mord eines schuldlosen Unbekannten begehen wird, dieß Bedenken hält ihn nicht auf in seiner blutigen Hast. Shakespeare selbst hat diesen Zug der Ermordung des Paris der Erzählung der Novelle hinzugegeben. Nun sieht er seine Julie unentstellt, in ihrer ganzen Schönheit und Frische, wie lebend liegen; es macht ihn nicht stutzig. Er stürmt auf seinen Tod; es treibt diesen eigenwillig willenlosen Geist nur der Eine Gedanke, seine lecke Barke an den zerschmetternden Felsen zu treiben. Eine größere Macht, der wir uns nicht widersetzen können, so sagt der edle Lorenzo, hat die rettenden Plane zerstört. Es war wesentlich die furchtbare Macht der Leidenschaft in Romeo; es bewährt sich an ihm, was Shakespeare im Hamlet sagt, daß die Liebe mehr als irgend eine andere Leidenschaft, die uns unterm Monde quält, ungestüm von Art sich selbst zerstört und zu verzweifelten Entschlüssen leitet. Wir haben keinen blinden Schicksalsfall anzuklagen und keine willkürliche Strafübung des Dichters, sondern diese wühlende Natur, in der Gewalt eines einzigen beglückend-unseligen Gefühles, zerbricht sich selbst die Steuer seiner Erhaltung und übt an sich seine eigene Gerechtigkeit. Der Dichter konnte die nicht leben lassen, die sich selbst verdarben. Und es ist eine klägliche Weichherzigkeit, daß man hier

und da in Bearbeitungen das Paar hat leben lassen, zur großen Freude des Publicums, das dem Tiefsinne des Dichters nicht gewachsen war. So wie es auf der anderen Seite in den alten Novellen und später in Garrick's Bearbeitung des Stückes eine widerliche Barbarei ist, daß Julie erwacht, während Romeo noch lebt. Darüber hat Schlegel vortrefflich geredet. Der Qual und Erschütterung war vorher schon genug; die schuldlosere Braut, an die Geschicke des Mannes in Glück und Unheil gebunden, hat wohl verdient, im Drange der Schicksale wie ohne Besinnen rascher zu Ende zu kommen, und es wird ihr billig erspart zu erfahren, wie nahe und möglich die Rettung gewesen war. Bei den italienischen Novellisten galt es nur um Verlängerung der Folter und vor Allem um die Gelegenheit zu einer letzten pathetischen Rede. Diesen äußersten Erschütterungen ist unser Dichter aus dem Wege gegangen; er hat sie nur weise vorangeschoben, da wo Julie Tybalt's Tod erfährt, wo Romeo verzweifelt bei Lorenzo erliegt, Scenen, die die italienischen Novellen nicht haben, die in dem Drama vortrefflich dem Zwecke dienen, uns mit diesen reizbaren Naturen erst bekannt zu machen und uns auf die Katastrophe ihrer Schicksale vorzubereiten. Am Ende, wo das Aeußerste geschehen war, war es menschlicher, mit Qualen sparsam zu sein und vielmehr der Seele die Fassung wieder zu geben. Ueber dem Grabe dieser ungemessenen vereinzelten Liebe erlischt der unversöhnliche allgemeine Haß, und den Familien und der Stadt wird der Friede wiedergegeben. Wie diese Heftigkeit der Liebe nur unter dem einengenden Hasse der Familien und unter der steten Furcht der Störungen entstehen konnte, so schien der Haß der Familien nur gelöscht werden zu können durch diesen Opfertod ihrer edelsten Glieder. Die Fülle der Liebe, die sie getödtet, fließt über nach ihrem Tode und ihr vergossenes Blut befruchtet die Versöhnung, die früher nicht wurzeln konnte. Das Glück ihrer Liebe war, wie es im Sommernachtstraum heißt, flüchtig, wandelbar, kurz wie ein Schall, ein Schatten, ein Traum; schnell wie der Blitz, der in schwarzer Nacht in einem Winke

Himmel und Erde beleuchtet und gleich darauf von der Finsterniß wieder verschlungen wird; aber in diesem Blitze entlud sich auch die gewitterschwangere Luft, die über dem Staate von Verona hing, und auf die letzte vorübergehende Verfinsterung folgt die erste dauernde Heitere.

Der Kaufmann von Venedig.

Wir haben die erotiſchen Stücke Shakeſpeare's in einer ununterbrochenen Reihe zuſammengeſtellt, deren Endpunkt nach Inhalt und Bedeutung Romeo und Julie bildet. Der Kaufmann von Venedig, der nach Sinn und Materie in dieſe Reihe nicht gehört indem der Liebeshandel darin nur eine nebengeordnete Bedeutung hat, fällt der Zeit ſeiner Entſtehung nach wohl noch vor Romeo und Julie und den Sommernachtstraum. Nach Henslowe's Tagebuch iſt im Jahre 1594 eine „Venetianiſche Komödie" gegeben worden, und es wäre möglich, daß dieß unſer Stück geweſen war, weil damals die Truppe von Blackfriars vereinigt mit der Geſellſchaft die Henslowe leitete in Newington Butts ſpielte. In den äußeren Formen, in der Verſification, in den wenigen doggrel Verſen und verſchlungenen Reimen, die ſich in dem Stücke finden, würden wir den Beweis für das höhere Alter deſſelben weniger ſuchen, als in einigen innerlichen Kennzeichen, die es mehr zu den früheren Stücken hinaufrücken. Die Anſpielungen auf antike Mythe ſind hier viel häufiger, als in Romeo und Julie; die größere Unzartheit in der Unterhaltung edler Frauen die Shakeſpeare ſpäter immer mehr ablegte, iſt dem, was ſich dieſer Art in Verlorener Liebesmühe und in den Veroneſern findet, zu vergleichen. Lanzelot ſcheint faſt, ſelbſt dem Namen nach, nur ein Ableger von dem Lanz in den Veroneſern zu ſein; das Gegenbild des Verhält-

nisses Jessica's zu ihrem Vater in der Scene Lanzelot's mit dem seinigen ist ganz in der Art gehalten, wie das Aehnliche in den Veronesern; wie er dem Alten den Weg weist, dieß erinnert ganz an die Scherze der römischen Komödie. Dieß Alles sind Familienähnlichkeiten mit den älteren Stücken, denen Romeo und Julie schon mehr entwachsen ist.

Die Fabel des Kaufmanns von Venedig ist aus zwei ursprünglich getrennten Erzählungen von dem Rechtshandel um das Pfund Fleisch und von den drei Kästchen zusammengeschmolzen. Beide finden sich in der bekannten Sammlung der gesta Romanorum; die Anekdote mit den drei Kästchen sehr kurz und einfach, aber mit dem ähnlichen Inhalt der Inschriften, wie in unserem Stücke. Die der Hauptfabel verwandteste Erzählung findet sich in dem Pecorone von Giovanni Fiorentino (aus dem vierzehnten Jahrhundert, gedruckt 1554) in sehr roher und abenteuerlicher Gestalt. Das Verhältniß, das bei Shakespeare zwischen Freund und Freund (Bassanio und Antonio) Statt hat, spielt dort zwischen Pflegevater und Pflegesohn. Der Letztere wirbt um eine Frau von Belmont, die mit Circeischer Arglist ihre Freier und so auch diesen berückt und ihm zweimal sein Schiff nimmt. Das drittemal rüstet er sein Schiff mit fremdem Geld, gegen Verpfändung des Pfundes Fleisch von Seiten seines Pflegevaters; er gewinnt dießmal, klüglich gewarnt, die Frau, die auch nachher vor Richter in dem Proceſſe macht. Selbst das Spiel mit den Ringen, das den Hauptinhalt des fünften Actes unseres Drama's bildet, fehlt nicht: so daß nur an die Stelle der Zauberkünste der Frau von Belmont die Anekdote der drei Kästchen gesetzt und das dreimalige Unternehmen auf eines zurückgeführt ist. Man hat richtig bemerkt, wie geschickt diese Zusammenschiebung zweier gleich wunderlicher Abenteuer war, um die Uebereinstimmung herzustellen, die zu künstlerischer Illusion unentbehrlich ist. Der Anstrich des Unwahrscheinlichen in beiden Theilen versetzt wirksamer in die romantische Welt, als es ein vereinzeltes Abenteuer dieser Natur hätte thun

können; die Bildlichkeit des Testamentes paßt zu der des Processes; die geschickte Verbindung bringt jene Wahrscheinlichkeit hervor, die wir aus der Wiederholung ähnlicher Verhältnisse abstrahiren, auch wenn sie uns an und für sich ganz fremdartig sind. Englische Uebersetzungen der erzählenden Quellen dieser Fabel gab es, so viel wir wissen, zu Shakespeare's Zeit nicht. Vielleicht aber ist der Stoff des Stückes, und zwar in dieser Verschmelzung der beiden ursprünglich getrennten Erzählungen, schon vor Shakespeare in einem älteren Stücke bearbeitet gewesen. Gosson spricht in seiner „Schule des Misbrauchs" (1579) von einem Stücke „der Jude", dessen Inhalt „die Habsucht weltlicher Freier und die Blutgier der Wucherer" darstelle. Man sieht wohl, daß dieß so treffend auf die beiden vereinigten Bestandtheile unseres Stückes, die Freier der Portia und Shylock paßt, daß kaum zu zweifeln ist, es habe jenes Stück diese Materie bereits behandelt; so daß dann Shakespeare auch im Kaufmann schon ein älteres Stück zur Benutzung vor sich gehabt hätte. Was in jenem muthmaßlichen Vorläufer des Kaufmanns geleistet sein mochte, kann man natürlich nicht wissen; in jenen alten Novellen war für Shakespeare kaum das Gerippe zu gebrauchen. Aus jenen Anekdoten voll der unwahrscheinlichsten Abenteuerlichkeit hat er ein Stück voll der tiefsten Lebensfähigkeit gebildet, das, wenn man die romantische Einkleidung und die Steigerung der Leidenschaften abstreifen will, mehr als viele andere seiner Werke als ein Spiegel angesehen werden kann, der gerade die gemeine Wirklichkeit der Welt vortrefflich abbildet.

Nichts vielleicht ist für das Verständniß Shakespeare's so belehrend, als neben unseren eigenen Betrachtungen seiner Werke unterweilen, bei auffallenderen Gelegenheiten, die Erklärungen anderer Ausleger herlaufen zu lassen, um in einer Reihe doppelter Erläuterungen durch Vergleichung dem Wesen Shakespeare'scher Dichtung näher und näher zu dringen. Wir werden dadurch inne, wie sehr verschieden die Gesichtspunkte sind, aus denen man diese Gedichte auffassen, und wie man selbst nicht ohne einen gewissen Grad und

Schein von Richtigkeit mehrere Anſichten über Einerlei Stück aufſtellen kann: was nur ein Beweis für den Reichthum und die Vielſeitigkeit dieſer Werke iſt. Zugleich wird uns dieß Anlaß geben, uns ſelbſt zu prüfen, ob wir die reine Empfänglichkeit nicht verlieren, die Dichtungen unſeres Meiſters ſo unbefangen als möglich auf uns wirken zu laſſen, um der Einen Idee möglichſt nahe zu rücken, die den Dichter bei ſeiner jedesmaligen Schöpfung ſelbſt bewegte, und dieſe Eine aus den vielerlei Ideen auszuheben, die jede bedeutendere jener Schöpfungen in den denkgewandten Köpfen unſerer Tage anzuregen fähig iſt. Es wird uns ferner durch jene vergleichende Erklärung Gelegenheit werden, wiederholt zu zeigen, wo eigentlich der Schlüſſel zu Shakeſpeare's Werken zu finden iſt und welcherlei Art die leitenden Gedanken ſind, nach denen er ſeine Stücke geſtaltet hat.

Ulrici bemerkte ſchon ganz richtig, daß in dieſem Stücke der bindende Faden bei den auseinandergehenden thatſächlichen Verhältniſſen ſehr verſteckt liegt. Der Dichter hat ſich hier weit nicht die Mühe gegeben, wie in Romeo und Julie, durch ausdrückliche Lehre ſeine Abſicht nahe zu legen. Ulrici (und ſo auch Rötſcher) fand den Grundgedanken des Kaufmanns von Venedig in dem Satze: summum jus summa injuria. Mit Geſchick und Scharfſinn hat er die einzelnen Theile auf dieſen Mittelpunkt zurück bezogen. Der Proceß, in dem Shylock den Buchſtaben des Rechts geltend macht und von dem Buchſtaben des Rechts rächend getroffen wird, tritt ſo in die richtige Mitte des Stücks. Die Willkürlichkeit der letzten Beſtimmung, in der Portia's Vater die ganze Strenge ſeines väterlichen Rechtes geltend zu machen ſcheint und, wie Portia ſelbſt klagt, dem Eigner ſein Recht vorenthält, rückt den zweiten Beſtandtheil des Stückes, die Geſchichte mit den Käſtchen, mit jenem Haupttheile in der gleichen Idee zuſammen. Jeſſica's Flucht von ihrem Vater bildet dazu den Gegenſatz: dort iſt das Recht Unrecht, und hier das Unrecht Recht. Auf der ſchärfſten Spitze erſcheint die Verwickelung von Recht und Unrecht zuletzt in dem Streite der Liebespaare im letzten

Acte. Selbst Lanzelot's anfängliche Erwägungen über das Recht und Unrecht seines Weglaufens, sein Tadel der Jessica im vierten Acte fällt in diesen Gesichtspunkt hinein. Es wird endlich das Gewicht begreiflich, das Portia in ihrer Rede an Shylock auf die Gnade legt: nicht das strenge Recht, nur mildernde Billigkeit kann die Gesellschaft zusammenhalten*.

Allein schon wenn wir auf die äußerliche Zurichtung des Stückes sehen, so lassen sich auf diesen Gedanken nicht alle die wesentlichen handelnden Figuren zurückbeziehen, eine Forderung, die man an alle reiferen Werke unseres Dichters stellen darf. Bassanio, der unter den handelnden Hauptfiguren der zwei getrennten Abenteuer, Antonio und der Portia, eigentlich die bindende Mittelperson ist, hat mit jenem Satze nichts zu thun. Die Freunde und Schmarotzer des Antonio, die Freier der Portia ebensowenig. Der Vater Portia's überdieß heißt ein frommer heiliger Mann, der die Verordnung mit den Kästchen aus Wohlwollen, in einer Art Eingebung, keineswegs in strenger Anwendung väterlicher Gewalt hinterlassen hat. Wollten wir aber auch diese Gründe, die wir aus der Verflechtung der handelnden Charaktere mit dem Grundgedanken des Stückes entnehmen, gar nicht in Anschlag bringen, so würden wir glauben, daß man einen Satz der Reflexion, wie den obigen, aus fast keinem der Shakespeare'schen Stücke ohne Zwang herauslesen wird. Auf solche Sätze, auf solche Erklärungen kommt man nur, wenn man die Fabel, die Handlung in diesem oder anderen Stücken als den Mittelpunkt betrachtet, um den es sich handelt. Ulrici thut so; er nennt dieß Stück ein Intriguenlustspiel, wie er noch unendlich viel unpassender auch den Cymbeline bezeichnet, der doch zu jenen großartigsten Werken des Dichters gestellt werden muß, die wie Lear gleichsam den Reichthum eines Epos in den engen Raum eines Drama's bannen. Für Ulrici ist die Fabel des Stückes das Gegebene; für uns, die wir die

* Vgl. Carl Simrock, die Quellen des Shakespeare. 2. Aufl. I. 222.

Gattungen nicht so scheiden da sie auch Shakespeare nicht geschieden hat, dem vielmehr aus jedem Stoffe naturwüchsig nach inneren Gesetzen eine eigen gestaltete Form entsprang, für uns ist sie nur das Gewordene. Dieser Shylock knüpft erst den Knoten dieser Handlung mit diesem Antonio, durch diesen Bassanio zusammen; diese Menschen und ihre Charaktere und Triebfedern sind unserem Dichter vor dem Knoten, der sich aus ihrem Zusammenwirken erst schlingt. Es sei, daß der Stoff dem Dichter überliefert war, und daß er sich, hier wie in Ende gut Alles gut, auch an die wunderlichste aller Materien gewissenhaft gebunden halte: das was ihn und seine Dichtung erst macht, worin er seine freieste Bewegung behauptet, von wo aus er den Bau seiner Stücke entwirft und selbst die gegebene Handlung erst wiederschafft, sind immer die Menschen und die Beweggründe ihrer Handlungen. Hier ist der Dichter immer Er selbst, immer groß, immer erfinderisch und ursprünglich; die Fabel seiner Stücke ist meist entlehnt, oft abenteuerlich, ohne Wahrscheinlichkeit und an sich ohne Werth. Er läßt sie unbekümmert stehen, als ein dichterisches Symbol für jedes Aehnliche, was in der Wirklichkeit möglicher wäre; er forscht nach der Menschennatur, nach den Eigenschaften und Leidenschaften, die ungefähr solch eine Handlung zu erzeugen fähig wären, und er gibt nun das Triebwerk dieser Leidenschaften, dieser Gemüths- und Charakteranlagen, in einem einfachen Bild der Anschauung, aus dem man zu einem zusammengesetzten Erfahrungssatz, wie der obige ist, wohl niemals hingeleitet wird. Was man den leitenden Gedanken, die wirkende Seele in Shakespeare's Stücken nennen kann, das spricht immer ein einzelnes Verhältniß, eine einzelne Leidenschaft oder Charakterform schlicht und einfach aus. Was die Natur und Art der Liebe und der Eifersucht ist, was dort die Ruhmsucht für Seifenblasen aufwirft, wie hier die Unentschlossenheit sich um ihre Aufgabe krümmt, das sind die Bilder, die Anschauungen, die uns Romeo und Othello, Verlorene Liebesmühe und Hamlet vorführen, und aus denen uns des Dichters Absicht auch ohne

allen Lehrspruch und Betrachtung, selten aus der Handlung und Fabel an sich betrachtet, immer bei näherer Untersuchung der Triebfedern der Handelnden entgegenspringt. Ganz so, wie Shakespeare selbst im Hamlet von der Kunst verlangte: daß sie der Natur den Spiegel vorhalte, ein Abbild des Lebens, der Menschen und ihrer wirkenden Kräfte gebe, wodurch sie zwar sittlich und sittigend, aber auf dem reinsten dichterischen Wege wirkt, durch Abbild, durch lebendige Darstellung und poetische Erfindung. Des Menschen Tugenden und Laster anschauen und kennen, sie abspiegeln und kennen lehren, in ihren Quellen, ihrem Wesen und Wirken und ihren Folgen, und so zwar, daß er den Zufall dabei ausschließt und die Willkür bannt, die in einer geordneten Welt keinen Raum haben kann, das ist die ganze Aufgabe, die Shakespeare an den Dichter, die er an sich selber gestellt hat.

Wir wollen sagen, welche Betrachtung der Kaufmann von Venedig in uns selber angeregt hat. Wir haben oben gehört, wie Gosson die Moral eines Stückes, dessen Inhalt wir als denselben mit dem des Kaufmanns vermutheten, bezeichnete: es habe die Habsucht weltlicher Freier und den blutigen Sinn der Wucherer dargestellt. In Shakespeare's Zeit faßte man Gedanken und Absicht eines Bühnenstücks immer in einen solchen einfachen, praktisch moralischen Begriff. In einer ähnlichen Weise müßte man, um im Geiste der Zeit zu bleiben, den Kern der Stücke jener Zeit immer bezeichnen, und man sollte dabei selbst die Gefahr nicht scheuen, trivial zu erscheinen. Wir können nach unserer Weise in mehr abgezogener und anspruchsvollerer Form sagen: das Verhältniß des Menschen zum Besitze zu schildern, sei die Absicht des Dichters im Kaufmann von Venedig gewesen. Je alltäglicher dieß scheinen möchte, desto bewundernswerther ist das, was Shakespeare in seiner Verkörperung dieses Gegenstandes außerordentliches, tiefsinniges und poetisch großes geleistet hat.

Wenn wir zurückblicken auf die Stücke, die wir bisher durchgegangen, noch mehr aber wenn wir die übrigen Werke dieser Periode

der Dichtung Shakeſpeare's alle durchlaufen haben und an deren Schluſſe auf ſein Leben zurückkommen, werden wir unſeren Dichter in faſt allen Werken dieſes ganzen Zeitraums gleichſam mit einem einzigen großen Gedanken ringen, werden zuletzt ihn ſelbſt in einen innern ſittlichen Kampf verwickelt ſehen, in dem ſeine edlere geiſtige Natur, von der dieſe Gedanken geleitet, die niedere äußere Welt überwindet: gewiß eines der merkwürdigſten Schauſpiele aus dem inneren Leben eines Menſchen, wie fragmentariſch auch die Züge ſind, mit denen wir es zeichnen müſſen. Wir haben ſchon oben angedeutet, daß wir in den hiſtoriſchen Stücken, welche faſt ſämmtlich in eben dieſe Zeit gehören, des Dichters Beſchäftigung mit dem Einen Grundgedanken nachweiſen werden: es führe in dem großen Weltleben, in Staaten- und Regentengeſchichte nicht minder wie im Privatleben, alle Betrachtung darauf hin, daß Verdienſt, Thaten, Charakter, Bildung, innerer Werth und Größe über Ahnenrecht, Rang und äußere Anſprüche hinausgehen. In den Stücken, die wir zuletzt durchlaufen haben, hat der Dichter überall einen widerſtrebenden Stand genommen gegen alles Scheinweſen, gegen falſche wandelbare Freundſchaft und Liebe, gegen eiteln Prunk mit Gelehrſamkeit, mit Geiſtesheroismus, mit Witz, gegen alles Scheinverdienſt und Einbildung auf Ahnen und Adel, gegen Scheintapferkeit und Renommiſterei, ſelbſt gegen die Scheingeſtalt des Mannes, der unter dem Gewicht einer edelſten Leidenſchaft erlegen iſt. Wir wollen an dieſer Stelle auf einen Zug aufmerkſam machen, der, wenn irgend Einer in Shakeſpeare's Werken, gradaus zu einer Anſchauung der perſönlichen Natur des Dichters führt. Auf keinen Gegenſtand kommt Shakeſpeare ſo oft in Sprüchen und in ſatiriſchen Ausfällen bis zur heftigſten Bitterkeit zurück, als auf die damals aufkommende Zeitſitte, falſches Haar und Schminke zu tragen und Jugendzier und Friſche in dieſer Weiſe auf Haupt und Wange zu lügen. Nichts drückt einfacher als dieſer Zug den innerlichen Abſcheu aus, den Shakeſpeare in einer ganz wahren und unverſtellten Natur gegen jeden Flitter und Firniß im phyſiſchen wie im

moralischen Menschen in sich trug. Die Summe von all dem ist, daß des Dichters Geist und Gedanke frühe hinwegstrebte von dem äußerlichen nach dem inneren Wesen, nach dem Mark und Kern eines ächten und würdigen Lebens und Daseins, und daß er in diesem höchsten Sinne, immer größer und weiter schauend, seine Dichtungswerke empfing, zeitigte und gebar.

Hier in diesem Stücke nun ist dieser vielbeschäftigende Gedanke von dem Dichter in seinem eigentlichen Kern und Mittelpunkt zusammengefaßt worden. Der Gott der Welt, das Bild des Scheins, das Symbol alles Aeußerlichen ist und heißt das Geld bei Shakespeare und im Sprichworte überall. Das Verhältniß der Menschen zum Besitze, zum Gelde prüfen, heißt ihren inneren Werth auf die feinste Wage legen und von einander scheiden, was am Unwesentlichen, an den „auswendigen Dingen" hängt, und was sich in innerer Natur zu einer höheren Bestimmung in Beziehung setzt. Als Abzeichen des Scheins ist Gold und Silber verführend und prüfend zum Stoffe von Portia's Kästchen genommen, und Bassanio's Rede über den Kästchen zeichnet die eigentliche Meinung des Stückes: Der äußere Schein ist oft am wenigsten das Wesen; die Welt wird stets durch Zierde berückt. Im Recht kein schlechter Handel, in Religion kein Irrthum, in dem nicht ein geschickter Redner, eine ehrbare Stirne die Verwerflichkeit mit einem schönen Scheine verbärge; kein Laster das nicht das Zeichen einer Tugend anzunehmen verstände; keine Feigheit die nicht das Aussehen des Muthes borgte. Seht auf Schönheit, und ihr werdet finden, daß sie nach dem Gewichte (des Reichthums) verkauft wird. So weiß man, daß jene krausen goldenen Locken, die mit den Lüften ihr loses Spiel treiben, mit ihrer untergeschobenen Schönheit nur die Ausstattung eines zweiten Kopfes sind: der Schädel, der sie trug, schon in der Gruft! — „Zier also, so schließt Bassanio's Erwägung, ist die trügerische Küste zu einer gefährlichen See, die schöne Schärpe die eine indische Schönheit verschleiert; in Einem Worte: die Scheinwahrheit, die die schlauen

Zeiten anlegen, auch den Weiſeſten zu fangen". Darum wendet ſich der Wählende von dem Gold und Silber weg, als dem gemünzten und faßbaren Abbilde jenes ungewiſſen Scheines, und wendet ſich zu dem Blei, das mehr droht als gleißend verſpricht. Und ſo iſt nicht ſein Verhältniß allein, ſondern einer reichen Gruppe von Menſchen Verhältniß zu dieſer vergänglichen Scheinhabe, dem Golde, in unſerem Stücke geſchildert. Ein Reichthum von Figuren und Lagen entwickelt, wie der Beſitz in den Menſchen Barbarei und Grauſamkeit, Haß und Verſtocktheit, Angſt und Gleichgültigkeit, Spleen und Leichtſinn erzeugt, und wieder wie er die höchſten Tugenden und Eigenſchaften herausfordert und prüfend bewährt. Weſentlich aber tritt dabei das Verhältniß des äußeren Beſitzes zu einem ganz innerlichen Hange, zur Freundſchaft, hervor. Und dieß iſt zwar von dem Dichter in die urſprüngliche Fabel hineingelegt, aber nicht willkürlich in einandergefügt, ſondern nach der innerſten Natur aus dem gegebenen Stoffe entwickelt. Denn die Frage nach des Menſchen Verhältniß zum Beſitze wird immer zugleich eine Frage nach ſeinem Verhältniſſe zu dem Menſchen ſein, da er nicht von dem Menſchen getrennt zu denken iſt. Der Geizige, der Anderen den Beſitz zu entziehen und an ſich zu reißen ſucht, wird haſſen und gehaßt werden. Der Verſchwender, der gönnt und mittheilt, wird lieben und geliebt werden. Das Verhältniß beider zum Beſitze, ihr Reichthum oder ihre Armuth, wird, ſo wie es ſich ändert, auch ihr Verhältniß zu den Menſchen ändern. Darum iſt die alte Fabel von Timon, von unſerem Dichter in ihrem innerſten Sinne behandelt, zugleich eine Geſchichte der Verſchwendung und eine Geſchichte der falſchen Freundſchaft. Und ſo hat Shakeſpeare in dieſem gegenwärtigen Gedichte zwiſchen den aufgeſtellten Bildern des Geizes und der Verſchwendung, des harten Wuchers und der leichtſinnigen Vergeudung das Bild einer ächten Verbrüderung aufgepflanzt, ſo daß das Stück auch eben ſowohl ein Lied von wahrer Freundſchaft heißen kann. Der uneigennützigſte geiſtige Hang iſt dem eigennützigſt äußerlichen, das ächteſt Weſen-

haſte dem unweſentlichen Scheine gegenüber geſtellt. Denn ſelbſt die Geſchlechtsliebe in ihrer reinſten und innerlichſten Geſtalt iſt durch die Beigabe des ſinnlichen Genuſſes nicht in dem Maaße frei von Egoismus, wie die Freundſchaft, ein Hang unſerer Seele, der ganz auf die Abweſenheit aller Selbſtſucht und Eigenliebe gegründet iſt, und deſſen Reinheit und Höhe an nichts ſo natürlich erprobt wird, als an dem geraden Gegenſatze, dem Beſitzpunkte, der des Menſchen Selbſtſucht und Eigennutz am gewaltigſten aufregt.

Und nun werden wir ſehen, wie die ſcheinbar auseinandergehenden thatſächlichen Verhältniſſe unſeres Stückes auf eine wunderbare Weiſe ineinandergreifen, und mit welcher Weisheit die Hauptfiguren zu einander geordnet ſind.

In der Mitte der handelnden Gruppe ſteht mehr in einer leidenden Stelle der königliche Kaufmann Antonio, von neidenswerthem, unermeßlichem Beſitze, ein Timon, ein Shylock an Vermögen, aber über die Wirkungen, die daſſelbe auf dieſe macht, in einer ganz edlen Natur weit erhaben. Zwiſchen dem Freigebigen und dem Geizhals, dem Verſchwender und Wucherer, zwiſchen Baſſanio und Shylock, zwiſchen Freund und Feind geſtellt, iſt er von den Laſtern auch nicht ferne angefochten, denen dieſe verfallen ſind; von der Sorge um ſeine Habe, die ihm die Salanio und Salarino zutrauen, die in ihrem Beſitze ihre Sklaven ſein würden, iſt in ihm nicht die kleinſte Spur zu entdecken. Aber ein anderes Uebel hat ſein großer Beſitz über ihn verhängt, die Krankheit der Reichen, die durch nichts erſchüttert und geprüft worden ſind und den Drang der Welt nie erfahren haben. Eine Schwermuth hat ihn erfaßt, deren Quelle Niemand kennt; er hat ein Vorgefühl irgend einer Gefahr, wie es Shakeſpeare allen feinfühligen, reizbaren Naturen zu leihen pflegt. In ſeinem Spleen hat er, wie alle hypochondre Menſchen, ein Wohlgefallen an heiterer Geſellſchaft; er iſt von einer Zahl von Schmarotzern und Schmeichlern umgeben, worunter Eine edlere Figur, Baſſanio, mit dem allein ihn ein tieferer Zug der Freundſchaft zuſammenknüpft.

Er ist freundlich, mild, freigebig gegen alle, ohne ihre Streiche zu wissen, ohne ihre Lust zu theilen; die Beweglichkeit, der Humor des geschwätzigen Gratiano, dem das Schweigen schlimmer als das schlimmste Gefängniß geschienen hätte, ist ihm ein Nichts; seine Freude an ihrem Umgang ist eine passive, wie seine allgemeine Unempfindlichkeit es mit sich bringt. Seine Natur ist ruhig und schwer bewegt; wie ihn sein Vermögen und dessen Verwaltung sorglos läßt, so spricht er ein Pfui über die Vermuthung, daß er verliebt sei; von keiner Untugend berührt, aber auch von keiner Tugend in Bewegung gesetzt, erscheint er leidenschaftlos, fast ein Automat. Dieß ist eine doppelt glückliche Stellung, die ihm der Dichter mitten unter den thätigeren Charakteren des Stückes gegeben hat: denn wäre er von weniger negativer Größe, so würde er alle Anderen in tiefen Schatten werfen, so würden wir an seiner Gefahr nachher einen zu peinlich aufregenden Antheil nehmen. Daß er aber darum nicht ganz fühllos erscheine! Denn in Einem Stücke zeigt er doch, daß er Galle, daß er Fleisch und Blut mit uns Anderen theile. Dem Wucherer, dem Juden Shylock gegenüber sieht man ihn in einer Leidenschaft, die halb aus sittlichen und geschäftlichen Grundsätzen, halb aus Unduldsamkeit und religiös-nationaler Abneigung fließt. Der Ehrenpunkt des Großwaarenhändlers gegen den Wechsler und Wucherer treibt ihn bis zu den grellen Ausbrüchen des Hasses, daß er Shylock wohl an der Börse schimpft über seinen Wucher, ihn einen Hund nennt, ihn tritt, ihm in den Bart speit. Dafür empfängt er eine Lehre für sein Leben in dem Processe mit dem Juden, den er sich in seiner gleichgültigen Fahrlässigkeit über den Kopf wachsen läßt. Diese Lebensgefahr ergreift ihn und rückt den scheinbar Fühllosen uns plötzlich nahe; er leidet, daß hoch und niedrig sich für ihn verwenden; er selbst tritt Shylock mit einer Bitte an; seine Lage zehrt ihn ab; die Erfahrung ist nicht an ihm verloren; sie ist eine Krise, sie ist die Schöpfung eines neuen Lebens für ihn; er sucht zuletzt, da er Herr und Meister über ihn ist, seinen alten Haß gegen Shylock

nicht mehr hervor, und in Bassanio's Glück und geprüfter Freundschaft liegt für den aufgerüttelten Mann der Apathie hinfort die Quelle eines verjüngten und veredelten Daseins.

Unbekannt mit diesem Freunde Bassanio's lebt auf Belmont dessen Geliebte Portia, das Gegenbild des Antonio, auf die Shakespeare alle die thätigen Eigenschaften gehäuft hat, die er dem Antonio entzog, ohne daß dieß in dem bescheiden im Hintergrund gehaltenen weiblichen Wesen so übermächtig hervorstiche, wie wir glaubten daß die ähnlichen Eigenschaften, in dem Manne vereinigt, diesen allzugroß über die andere Charaktergruppe erhoben haben würden. Gleichwohl ist Portia auch so die bedeutendste Gestalt in unserem Drama, und auch dessen eigentlicher Mittelpunkt, da der Knoten um ihretwillen, ohne ihre Schuld und ihr Wissen, geschürzt und durch sie und ihr wissentliches Verdienst auch gelöst wird. Sie ist eben so königlich reich wie Antonio, und wie dieser von Schmarotzern, so ist sie von Werbern aller Welt umlagert. Auch sie ist wie Antonio, und mehr als Er, von jeder störenden Einwirkung ihres Besitzes auf ihr inneres Wesen ganz frei. Sie führt ihres Vaters Willen aus, um sich vor einem Ehegatten sicher zu stellen, der ihre Schönheit nach dem Gewichte kaufen möchte. Ohne diesen Willen war sie aus sich selbst auf diesem Wege; von fürstlichen Freiern umworben liebt sie den Bassanio, von dem selber sie wußte, daß er ganz arm sei. Auch sie wie Antonio ist melancholisch, aber nicht aus Spleen, nicht aus schwerem Blute, nicht ohne Anlaß, nicht aus jener Langeweile des Reichthums, sondern gerade aus Leidenschaft, aus ihrer Liebe zu Bassanio, aus Sorge um den zweifelhaften Ausgang jener Wahl, die ihre Liebe an den Zufall zu verrathen droht. Eine ganz überlegene Natur ragt sie über Antonio und Bassanio hervor, wie Helena über Bertram, mehr als Rosaline über Biron und Julie über Romeo: es scheint daß Shakespeare damals seine Frauencharaktere schuf und ausstattete aus der Ansicht, daß das Weib aus besserem Stoffe gemacht sei als der Mann. Um der Reinheit ihres

Wesens willen wird sie mit einem Heiligenbilde, um ihrer Willensstärke mit Brutus' Portia verglichen; Jessica nennt sie ohne Gleichen auf Erden, für ihren Gatten ein irdisches Paradies. Die schönsten und widersprechendsten Eigenschaften, männliche Entschlossenheit mit der weiblichsten Zartheit, sind in ihr verschmolzen. Sie ist musiksinnig und thatkräftig, muthwillig und ernst; sie ist heiter und fromm zugleich, fromm nicht vor aber nach der That; und auch ihre Umgebung ist so gewählt; ihre lustige Freundin Nerissa ist dieser selben Art, voll Neckerei und Muthwille, aber von so frischer Kraft und solcher Anhänglichkeit an Portia, daß sie ihrem Gratiano nur ihre Hand für den Fall verspricht, daß Bassanio's Wahl einen glücklichen Ausgang hat. Diesem Manne ihrer Liebe stellt sich Portia dar wie ein roher Edelstein, obwohl sie ihn weit übersieht; sie gibt sich ihm in der weiblichsten Bescheidenheit hin, obwohl sie ihn zu lenken fähiger ist. Sie ist allen Verhältnissen überlegen, das ist ihr höchster Preis; sie würde sich in jeden Gatten gefunden haben, darum durfte ihr der Vater diese Wahl vorschreiben; er durfte es thun mit dem unbedingtesten Vertrauen: sie weiß den Inhalt der Kästchen, aber sie verräth ihn nicht. Sie hat dem Bassanio einst mit ihren Augen die erste Botschaft geschickt und jetzt hielt sie ihn gerne einige Monate, ehe er wählt, um einen kurzen Besitz wenigstens sicher zu haben, aber kein Wink erleichtert ihm seine Wahl. Und doch hat sie mit heißem Blute zu kämpfen, das gern über das Testament hinwegspränge; es ist für sie eine Versuchung, aber sie besteht sie mit Ehre und Festigkeit. Nur die ganz würdelosen Freier* weiß sie mit ihrem Betragen zu scheuchen, rasch im Urtheil, in der Kenntniß der Menschen gewandt und sicher in ihrer Behandlung; so überlegen in dem Allem, daß man nachher ihr Auftreten als Richter vollkommen begreift.

* Portia's humoristische Ueberschau derselben muß auf einem verbreiteten Hang der Zeit beruht haben, sich auf diese Weise an fremden Nationalcharakteren zu reiben, da Sully eine ganz ähnliche Revue seinem Heinrich IV. in den Mund legt.

Berühmte Schauſpielerinnen, Mrs. Clive zu Garrick's Zeit, haben dieſe Urtheilsſcene zu einer Poſſe benutzt um lachen zu machen, wo das höchſte Pathos ſpielt und ein erhabener Charakter die feinſten und heiligſten inneren Zwecke verfolgt.

Zwiſchen beiden, Portia und Antonio, ſteht Baſſanio, des Einen Freund, der Anderen Geliebter, zwiſchen den unermeßlich Reichen ganz arm, in ſeinen Vermögensverhältniſſen zerſtört, leichtfertig, auf Koſten des Freundes verſchwenderiſch. Er ſcheint ganz zu der ſchmarotzenden Klaſſe der Freunde Antonio's zu gehören. Von Gemüthsart iſt er mehr zu dem luſtigen Gratiano geneigt als zu Antonio's bitterm Ernſte; mit der Frage: Wann werden wir lachen? tritt er auf die Bühne; und alle heiteren und loſen Streiche theilt er mit den leichtfüßigen Genoſſen. Noch einmal leiht er 3000 Dukaten, um einen wunderlichen Argonautenzug nach „dem goldenen Vließe" zu machen, um ſie an ein blindes Abenteuer, an die Zufallswerbung einer reichen Erbin zu ſetzen. Der Freund muß ſeine Sitte brechen nie auf Zins zu borgen, muß den Handel mit dem Juden eingehen auf jene blutige Bedingung und der Abenteurer nimmt dieſes Darlehen mit dieſen Opfern an. Und ehe er auszieht, noch am ſelben Tage und Abend, kauft er mit dieſem Gelde ſeinen Dienern ſchöne Livreen und hält eine luſtiges Gelage zum Abſchied, während welchem des geladenen Juden Tochter von Einem der freigeiſtigen Geſellen entführt wird. Iſt nicht Alles, als ob er nur der Scheinfreund dieſes reichen Mannes wäre, um ſein Geld zu leihen, und nur der Scheinliebhaber dieſer reichen Frau, um mit ihrem Gelde ſeine Schulden zu bezahlen?

Aber dieſer ſtille Antonio ſchien den Mann unter dem ſchlechten Scheine als von beſſerer Art zu kennen. Er kannte ihn wohl als *etwas* zu verſchwenderiſch, aber nicht unheilbar, als Einen, der ſich auch einzuſchränken bereit und fähig war. Er kannte ihn als den, der ſtets im Auge der Ehre ſtand, und er lieh ihm ohne Zweifel an ſeine Rechtlichkeit. Sein Vertrauen war unbegrenzt, und er tadelt

ihn mehr, weil er zweifelt ob er sein Aeußerstes für ihn thun werde, als wenn er ihm Alles durchgebracht hätte. In seiner Schwermuth kettet ihn gerade nur dieser Mann an die Welt; ihre Freundschaft bedarf nicht glänzender Worte, sie ist scheinlos ächt. Das Auge voll Thränen beim Abschied sagt dem Bassanio, was er Antonio werth ist; die Annahme gerade des Darlehens muß Antonio's Vertrauen bezahlen. Den derben und rücksichtslosen Gratiano, dessen Scherze dem Freund unverfänglich, der Welt ein Anstoß sind, bedeutet er ernst zu Anstand und Sitte auf dem Werbezug um die edle Portia, und jener Abschiedsschmaus diente zu einer tugendhaften Sünde, dem unnatürlichsten Vater die lieblichste Tochter zu entziehen. Da er zu Portia kommt, geht er in ihren weiblich weichlichen Antrag, zwei Monate ihren Umgang sicher zu genießen, nicht ein: er will nicht auf der Folter liegen und dringt mit männlichem Entschlusse auf die Entscheidung. Seine Wahl, die Beweggründe seiner Wahl zeigen ihn eben als den Mann nicht des Scheins, sondern des ächten Wesens: seine bedeutsame Rede über dieß Grundthema des Stückes steht hier in dem wahren Kern und Mittelpunkte desselben. Die Scene seiner Wahl, unter Musik, unter der Begleitung von Portia's angstvollen Blicken und marternder Qual muß gesehen werden, um genossen zu werden: Beider Liebenswürdigkeit und Innigkeit spielt hier in dem höchsten Glanze. Als er das Bildniß gewahrt, ahnt er wohl sein Glück, aber er wagt es noch nicht zu hoffen und vertieft sich ergriffen nur in das Kunstwerk; als die Rolle ihm seinen Sieg verkündet — ein Tusch der Instrumente wird seine Worte erst in ihr rechtes Licht heben — will er sich dennoch erst bei dem Urbilde die Bestätigung holen; und sie, die vorher zitternd jeder seiner Bewegungen folgte, faßt sich bei dem glücklichen Entscheide in seliger Mäßigung und gibt dem geblendeten Manne des Glückes erst durch ihre Rede voll weiblicher Hingebung seine Besinnung wieder.

Bassanio's Wahl ist vom Glücke gekrönt, oder richtiger: seine weise Erwägung der Zwecke des Vaters und seiner räthselhaften Auf-

gabe findet ihren verdienten Lohn. Seine ſchöne Lehre vom Schein ſoll aber auch auf der Stelle erprüft werden, ob ſie auch That und Wahrheit ſein werde. Sein abenteuerlicher Zug iſt gelungen durch ſeines Freundes Mittel und Darlehen. In demſelben Momente aber, da er auf dem Gipfel ſeines Glückes iſt, iſt nun ſein Freund auf der Spitze des Unglücks und der äußerſten Lebensgefahr, und dieß eben durch das Mittel und Darlehen, das Baſſanio zu ſeinem Glücke geholfen hat. Mitten in die Blüte ſeiner bräutlichen Seligkeit fällt der Schauer der Nachrichten von Antonio. Jetzt zeigt ſich die Aechtheit des Freundes. Die Nachricht ſtört ſeine ganze Natur auf. Er geht am Hochzeittage — Portia ſelbſt will nicht, daß er zuvor ihr Gatte werde —, um den Freund zu retten, um das geborgte Geld dreifach zu zahlen, in der Hoffnung das Recht im Nothfall biegen zu können. Aber ſeine Portia bewährt auch hier ihre überlegene Art. Sie ſieht ſchärfer, welche unvermeidliche Grube der unmenſchliche Jude Antonio gegraben hat; ſie ergreift den ſicherſten Gedanken, mit dem Recht und Geſetze ſelber zu retten; ſie hat dabei den Plan, den Mann ihrer Liebe zu prüfen. Auch hier wirkt der Gedanke der Anlage des ganzen Stückes auf's innigſte mit. Ihr war ja durch die Anordnung ihres Vaters eine eigene Wahl verſagt; ihr Wohlgefallen an Baſſanio ruhte nicht auf langer Kenntniß; der zufällige Bund ſcheint ihr erſt durch eine ernſte Probe die rechte Weihe und Bürgſchaft zu erhalten; ſie will ihn und ſeinen Freund, ſie will ihn an ſeiner Freundſchaft prüfen. Sie faßt, wie Bräute gern thun, die Freundſchaft ihres Geliebten auf's ideellſte auf: Lorenzo preist ſie wegen ihres hohen Begriffs von Freundſchaft, noch ehe er weiß was ſie gethan hat; ſie will ſich von der Art dieſer Freundſchaft überzeugen, um aus ihr auf die Natur von Baſſanio's Liebe zu ſchließen. Sie rettet ihren Freund aus Verzweiflung und den Freund ihres Freundes vom Tode in derſelben Stunde, da ſie unter ihren Foltern ihren Werth beobachtet. Antonio hat in dieſer Kataſtrophe zu büßen, was er an Shylock durch Härte geſündigt, Baſſanio was er durch Leicht-

sinn, durch Verschwendung, durch Theilnahme an den Prellereien des Juden verschuldet: Beider bestes Theil kommt unter diesen Leiden in ihrer Liebe zu einander zu Tage, und Antonio's Worte, die Siegel dieser Freundschaft, müssen Portia tief in's Herz dringen. Aber mit gleich großer Erschütterung hört sie die Worte ihres Bassanio: daß er sein Weib, sein jüngstes Glück preis geben wolle, um das Unglück zu verhüten, das er veranlaßt habe. Diese ihre Hintansetzung muß sie entzücken; das war die Feuerprobe bestanden. Indem sie das Wort in einen Scherz kehrt, hat sie die tiefste Bewegung zu bemeistern: mit dem Worte ist erst die Sühne gegeben, die Bassanio schuldig war. Er verdient sich durch die Bereitwilligkeit zu diesem Opfer erst den Freund, den er durch die Werbung dieses Weibes und die Werbemittel, die ihm Antonio gegeben, dem Tode nahe gebracht, und er verdient sich dadurch erst das Weib, die nicht glücklich gewonnen heißen konnte durch ein Glücksloos, das zugleich das Unheilsloos des Freundes war. Diese Prüfung Bassanio's wird von Portia im letzten Acte des Stückes fortgesetzt. Man hat von diesem Acte immer gesagt, er sei zur Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses zugefügt, um den peinlichen Eindruck der Gerichtsscene zu verwischen, aber er dient zugleich auch dazu, dem moralischen Interesse, in einer letzten Bewährung der Aechtheit dieser Freundschaft, genug zu thun. Der rettende Richter fordert von Bassanio zur Belohnung den Ring, den ihm seine Frau wegzugeben verboten hatte. Antonio selbst bittet ihn darum den Ring zu geben und legt seine Freundschaft in die Wage gegen den Befehl der Frau; Liebe und Freundschaft sind in seinem letzten für den Zuschauer heitern, für den Geprüften sehr ernsten Zusammenstoße: die Freundschaft muß es davon tragen, wenn die Liebe ächt sein soll. Er setzt das Weib dem Freunde nach, da er das Weib nur durch den Freund erhalten hat. Und er bewährt so in einem Falle, der für ihn eine peinliche Wahl stellte, daß es ihm mit jenem Worte ein Ernst war, das Weib dem Freunde zum Opfer fallen zu lassen, damit der Freund nicht

dem Weibe zum Opfer falle. Er bewährt in dieſem brutusartigen ſtrengen Spruche gegen das was ihm das Liebſte war, daß er dieſer Portia würdig ſei.

Dieß ſind die Züge verſchiedener aber der edelſten Verhältniſſe, Beziehungen und Verwickelungen zwiſchen Menſch und Menſch, zwiſchen Werth und Beſitz. Shylock iſt das Gegenbild, das man kaum zu erklären braucht, obwohl freilich in dieſer Zeit der Verwilderung von Kunſt und Sitte die Gemeinheit und Verrücktheit ſo weit gehen konnte, aus dieſem Auswurf der Menſchheit auf der Bühne einen Märtyrer und einen Helden zu machen*. Der Dichter hat dieſem Charakter allerdings, um ihn nicht ganz unter all unſer Intereſſe herabſinken zu laſſen, die Empfindung ſeiner Paria-Lage gegeben, und hat ſeinen Haßausbrüchen gegen Chriſten und Ariſtokraten auch ächte Beſchwerdegründe unterlegt. Er hat auch den Wucherer nicht aus dem Chriſtenhaſſe der Zeit gegen alles was jüdiſch war gezeichnet, ſonſt hätte er Jeſſica nicht ihren lieblichen Charakter zugetheilt. Aber von der Emancipation der Juden freilich wußte er nichts und am wenigſten von der Emancipation eben dieſes Juden, den Burbadge zu Shakeſpeare's Zeit in abſchreckender auch äußerer Geſtalt, mit langer Naſe und rothem Haar gab, und deſſen innere Häßlichkeit, deſſen verhärtete Natur weit weniger von Religionshaß beſtimmt iſt, als von dem ſchrecklichſten aller Fanatismen, dem des Geizes und Wuchers. Er haßt wohl die Chriſten als Chriſten, und ſo auch den Antonio, der ihn mishandelt hat, aber er haßt ihn weit mehr, weil er ihm aus einer Uneigennützigkeit, die er niedrige Einfalt nennt, den Handel verdirbt, weil er nicht auf Zins leiht, den Zinsfuß herabdrückt, ihm eine halbe Million geſchadet hat. Ihn hat der Reichthum zum entfernteſten Gegentheil von dem gemacht, was Antonio dadurch geworden war, der überall gleichgültig, unvorſichtig, ſorglos, großartig erſcheint. Dagegen iſt

* Der Engländer Kean ſcheint das aufgebracht zu haben.

Shylock kleinlich besorgt, vorsichtig umschauend, systematisch ruhig, innerlich immer abspringend beschäftigt wie der ächte Sohn seines Geschlechts, kein kleinstes Mittel, keinen kleinsten Zweck verschmähend, klügelnd auf den Pfennigerwerb, so weit hin auf die Zukunft und auf kleine Erfolge aussehend, daß er den gefräßigen Lanzelot in Bassanio's Dienst gibt, daß er bei Bassanio gegen seinen Grundsatz zu Nacht ißt, nur um den Verschwender ärmer machen zu helfen. Dieser Zug ist ihm mit wahrer Meisterschaft von dem Dichter geliehen, um nachher die barbarische Bedingung zu erklären*, unter der er Antonio jene verhängnißvolle Summe darleiht. Shakespeare hat nach seiner Art das Aeußerste gethan, um diesen unwahrscheinlichen Grad der Grausamkeit (die nach Baco's Worten jedem Guten ohnehin als eine fabelhafte tragische Fiction erscheint,) glaublich zu machen. Antonio hat Shylock mishandelt; er hat im Augenblick des Anleihens Lust ihn wieder zu mishandeln; er fordert ihn auf ihm zu leihen als einem Feinde; er schiebt ihm fast den Gedanken unter, den der Jude wie zum Scherz zur Bedingung des Darlehens stellt, das er im Ernste, Er, der um Wucher Geschmähte, dem Manne der nie auf Zins borgt, großmüthig nun auch ohne Zins dahingeben will. Dieselbe abgefeimte Berechnung und Aussicht liegt dem unter, die auf alle Fälle Einen Vortheil zieht; im Einen Falle den Schein der Uneigennützigkeit, im Anderen die Gelegenheit zu einer furchtbaren Rache. Hätte der Jude wirklich theilweise mit dem Gedanken an eine solche Rache nur gespielt, so thut der Dichter Alles den Scherz zum gräßlichen Ernste werden zu lassen. Das Geld hat aus dem Herzen dieses Menschen Alles Menschliche getilgt, er weiß von Religion und Sittengesetz nichts, als wenn er die Bibel zur

* Shylocks Bedingung des Pfundes Fleisch, das anstößigste und abstoßendste für uns in dem Stücke wie in seinen Quellen, muß nicht allzusehr auffallen: es gab ein barbarisches altrömisches Gesetz, das dem Gläubiger Recht auf des Schuldners Leben oder Freiheit gibt, und mehreren Gläubigern das Recht gab, selbst ihn in Stücke zu theilen bei Verlust des Rechtsantheils, wenn einer zu viel oder zu wenig schnitt.

Rechtfertigung seines Wuchers anführt, er weiß von keiner Gnade als zu der er gezwungen werden kann; in ihm wohnt nichts von Billigkeit und Erbarmen, nichts von verwandtschaftlichem Gefühle. Seine Tochter wird ihm entführt; er wüthet nicht weil sie ihm geraubt wurde, sondern weil sie ihn bei ihrer Flucht beraubt hat; er wollte sie todt vor sich sehen, wenn nur die Juwelen und Steine in ihren Ohren wären, begraben zu seinen Füßen, wenn nur die Ducaten in ihrem Sarge. Das Geld zu ihrer Verfolgung angewandt reut ihn; wie er von ihrer Verschwendung hört, bringt ihn der rettungslose Verlust seiner Ducaten in neue Wuth. In dieser Lage schnaubt er schon nach Rache, noch ehe eine Aussicht dazu da ist, gegen Antonio, der durch lange Kränkungen Grimm und Haß in dem Juden gespeichert hat, mit dessen Beseitigung sein wucherischer Handel ohne Gegner ist. Die Verhärtung und Versteinerung spielt in ihm fort, bis er auf der Spitze seiner Bosheit in die Grube fällt die er gegraben hat, und dann, nach den Begriffen des Zeitalters, in den Handlungen Antonio's und des Herzogs erfährt, wie Gnade in christlicher Gesinnung andere Thaten wirkt, als der unbarmherzige Götze der Welt, der ihm allein seine Gesetze schrieb. Dieß schauerliche Gemälde von den Wirkungen der Besitzgier, wie stark es aufgetragen ist, wird dem doch keine Carikatur scheinen, der je in Geschichten von Spielern und Geizhälsen auf ähnliche Erscheinungen aus der wirklichen Welt gestoßen ist.

In dem Sinne nun, den wir dem Kaufmann von Venedig geben, gehen die sämmtlichen, auch Nebenfiguren des Stückes vollkommen auf. So die selbstsüchtigen Werber der Portia, die von Glanz und Schein bestochen fehlwählen. So die schmarotzenden Genossen Antonio's, die ihn mit seinem Glücke verlassen, die redenden Halbfreunde, die seine Gefahr früher ahnen als er selbst und nicht einmal an Bassanio schreiben. So Lorenzo und Jessica, ein verschwenderisches leichtsinniges Paar, die vom Zwange los, ihr entwandtes Gold ohne Weiteres in Genua verprassen und für Affen

hinweggeben und gleich als ausgehungerte Leute nach Belmont kommen. Die kleine Jessica ist von dem Dichter nicht höher gestellt, als sie ohne Mutter in einer Umgebung von Shylock und Lanzelot werden konnte, bei einem übrigens ganz kindlich naiven, treuen, makellosen Gemüthe, und, wenn man Lorenzo's Worten und ihrem sicheren Herausfühlen der Größe Portia's trauen darf, von einer Anlage zu wirklicher Weisheit. So wie sie ist, ist sie ganz ein sittiges Kind, das die Unnatur der Verhältnisse an der Schwelle des moralischen Bewußtseins zwingt, sich ihres Vaters zu schämen, von ihm zu fliehen in Pagenkleider versteckt, die ihrer leicht erregten Schamhaftigkeit peinlich sind. So zartfühlend weiblich, hat sie keinen Gewissensscrupel, sich selbst und seine Ducaten und Juwelen ihrem Vater wegzustehlen. Ein neues Verhältniß dieses Wesens zur Habe tritt heraus: es ist das des unerfahrenen Kindes, das mit ihrem Werthe ganz unbekannt ist, das sie ohne Arg und Besinnen für Tand hinwegwirft, das in dem väterlichen Hause weder Familiensinn noch Hausstinn und Haushalt kennen gelernt hatte. Darin ist Lorenzo ihr nur zu verwandt, obwohl er sie weiß machen möchte, er sei als Mann das was Portia als Weib ist; Antonio, der sie besser kennt, nimmt Beide unter seine Vormundschaft und verwaltet ihnen ihre Erbschaft. Auch Lanzelot läßt sich auf jenen allgemeinen Gedanken des Stückes zurückbeziehen. Gefräßig und roh wie er ist, hat auch er einen Hang zur Unwirthschaftlichkeit; so wie er Bassanio kennt, würde er es besser in dem Hause des Juden haben, aber er geht aus einer Art Ehrgefühl lieber zu dem armen Freigebigen, als daß er bei dem reichen Geizhalse aushielte. Sonst ist die Scene mit seinem Vater, wie schon oben angedeutet ward, in einen parodischen Gegensatz zu dem Verhältnisse Jessica's zu dem ihrigen gebracht. Der Nachdruck jener Scene liegt in den Worten, daß der Sohn eines Vaters doch immer herauskommen müsse, daß sich kindliches Gefühl nie verleugnen könne, selbst nicht bei einem so plumpen und rohen Gesellen wie dieser ist. Wie viel

mehr ſollte es bei einem ſo ätheriſchen Weſen wie Jeſſica! Aber daß er es eben nicht iſt, das iſt der ſtärkſte Schatten, den der Dichter auf Shylock geworfen hat; er hat damit keinen auf Jeſſica werfen wollen. Sie iſt verdammt, ſagt Shylock. Wohl, antwortet ihm Salarino, wenn der Teufel ihr Richter iſt.

2. Hiſtoriſche Stücke.

Wir haben die Gruppe der erotiſchen Stücke aus der zweiten Periode der dramatiſchen Dichtung Shakeſpeare's an uns vorübergehen laſſen; wir wenden uns zu der Gruppe der Hiſtorien, die ſich der Zeitrechnung nach in folgender Weiſe ordnet. Richard III., der ſich dem Stoffe nach eng an die drei Theile von Heinrich VI., die wir beſprochen haben, anſchließt, iſt auch der Zeit nach unter den ſelbſtändigeren Shakeſpeare'ſchen Hiſtorien zuerſt geſchrieben. Die Bearbeitung der letzten Theile von Heinrich VI. fällt nicht lange vor 1592; den Richard III. ſetzt Collier 1593, die neueren Herausgeber nehmen an, daß er etwas ſpäter, nicht lange vor dem erſten Drucke des Stückes (1597) geſchrieben ſei. Der ſo geſchloſſenen Tetralogie von der Erhebung und dem Falle des Hauſes York ſtellte dann Shakeſpeare die Tetralogie von der Erhebung des Hauſes Lancaſter gegenüber: Richard II., gleichfalls 1597 gedruckt, muß zwiſchen Richard III., und Heinrich IV., wohl nicht lange nach dem erſteren Stücke, geſchrieben ſein; die zwei Theile von Heinrich IV. 1597—98, Heinrich V. 1599. Abgetrennt nach Stoff und Inhalt iſt von dieſer Reihe der König Johann, aber der Zeit nach fällt auch Er in dieſe zweite Periode des Dichters (vor 1598). Nur Heinrich VIII. gehört der ſpätern dritten Periode an und wird aus dieſem und aus andern Gründen an anderer Stelle von uns beſprochen werden.

Der Dichter bewegt ſich hier in einer rein entgegengeſetzten Sphäre. Bisher haben wir ihn in dem Bereiche des privaten Lebens, der perſönlichen Exiſtenz, beſchäftigt mit der Herzensgeſchichte einzelner Menſchen oder mit den Ausgeburten ihres Gehirns geſehen; hier, in der Reihe der hiſtoriſchen Stücke, iſt er in das große äußere Weltleben, in Staat und Geſchichte vertieft und von politiſchen und vaterländiſchen Gedanken, nicht blos von ſittlichen Ideen und pſychologiſchen Wahrheiten bewegt. Und der Dichter zeigt ſich in dieſem Gebiete der Thaten und des großen Ehrgeizes nicht minder heimiſch, als in den Regionen des innerlichen Gefühls- und Gedankenlebens der Menſchen. Gebunden von der geſchichtlichen Ueberlieferung und der nüchternen Wirklichkeit des Stoffes iſt er als Dichter nicht minder groß, als in den phantaſtiſchen Gebilden der Luſtſpiele, die ſeine freie Erfindung ſind. Welch einen unermeßlichen Spielraum dieſe doppelte Ausbreitung des Shakeſpeare'ſchen Geiſtes ſeiner Dichtung gab, liegt vor Augen; welch eine Ueberlegenheit der menſchlichen Begabung dieſe zweiſeitige Natur ausdrückt, wollen wir nur an Einer, uns Deutſchen leicht faßlichen, Vergleichung zu verdeutlichen ſuchen. Es iſt Goethe's mehrfache Klage geweſen, daß ihm in ſeiner deutſchen Umgebung das große Staats- und Geſchichtsleben abging, in dem Shakeſpeare ſtand, daß ihm der große Markt eines Volkverkehres fehlte, der ihn früh an den umfaſſenden geſchichtlichen Weitblick gewöhnt hätte; und wir müſſen wohl bekennen, daß unter dieſem Mangel ſein dichteriſcher Genius, wie groß wir ihn auch achten, verengert und verkümmert ward und unter dem geblieben iſt, was er im anderen Falle hätte leiſten und wirken müſſen. Wir haben das, was Shakeſpeare in ſich vereinigte, nur getrennt in unſeren beiden Dramatikern: das große Geſchichtsleben der äußeren Thaten in den hiſtoriſchen Dramen Schiller's, dem die gemüthliche Seite des Menſchen nicht aus ſo reichen und feinen Erfahrungen wie Goethen geöffnet war, und dagegen das innere Seelenleben des Einzelnen bei Goethe, dem umgekehrt die Geſchichte fremd und un-

heimlich war. Durch dieſe Trennung iſt dem Gefühls- und Gedankenleben, der Welt der Empfindungen und Ideen in den Dichtungen des Einen gemeinhin der große Hintergrund des Volks- oder Staatslebens entzogen, auf dem Shakeſpeare faſt immer auch ſeine Gemälde des privaten und einzelnen Lebens aufzieht, und in den Geſchichtſtücken des Anderen vermiſſen wir die pſychologiſche Vielſeitigkeit und den Reichthum des Individuellen, das in Shakeſpeare's Hiſtorien niemals mangelt. Wir beſitzen ein Ganzes in zwei Hälften, was weit nicht daſſelbe iſt, als das Ganze im Ganzen zu haben. Denn wir parteien uns aus dieſem Grunde unter zwei Schriftſteller, wo England ganz und ungetheilt dieſem Einen gehört; wir verblenden uns in der Leidenſchaft dieſer Parteinahme für den Einen, während beider Naturen und Weſen zuſammengefaßt erſt das Bild einer vollendeten Menſchheit ausmacht, das der Hingebung ganz würdig iſt.

Betrachten wir die Reihe der hiſtoriſchen Dramen Shakeſpeare's für ſich und ſuchen nach ihrem Werthe als einer unterſchiedenen Gattung dramatiſcher Werke, ſo fällt die vaterländiſche und politiſche Bedeutung derſelben zuerſt in's Auge. Die Engländer beſitzen an dieſer Gruppe von Schauſpielen, wie Schlegel ſagte, eine große dramatiſche Epopöe, mit der kein anderes Volk etwas zu vergleichen hat. Faſt ſämmtliche hiſtoriſche Stücke, auch die Nichtſhakeſpeare'ſchen eingeſchloſſen, deren Stoff aus der engliſchen Geſchichte genommen iſt, erſchuf die engliſche Bühne in nicht viel mehr, als Einem Jahrzehnt, in dem glücklichſten Zeitpunkt der glücklichen Regierung Eliſabeth's, wo eine ſeltene nationale Erhebung das ganze engliſche Volk durchdrang. Schon früher einmal war das Nationalgefühl Englands zum erſtenmale groß geworden und ſein ritterlicher Ruhm war zu einer Zeit, da die Völker einander noch ſehr unbekannt waren, durch ganz Europa gedrungen, als das kleine Inſelvolk unter jenen Eduard III. und Heinrich V. ſiegreich in Frankreich Fuß gefaßt hatte. Nachher war ſeine Macht und ſein Selbſtgefühl in den inneren Parteikämpfen und unter dem Verluſte der früheren Eroberungen gänzlich herab-

geſunken, und hatte ſich nur langſam ſeit Heinrich VII. wieder erholt. Erſt in Eliſabeth's Zeit nahm die engliſche Geſchichte wieder eine ſolche Geſtalt, die auch die Maſſen an das Vaterland erinnerte und dem Volksgefühle neue Nahrung bot. Die gefeierte Königin ward über die Waffen und die Ränke ihrer Feinde, der Franzoſen, der Päbſte, der Spanier Meiſterin und das Schickſal kam ihren Verdienſten dabei wunderbar entgegen; das engliſche Volk lernte ſich auf dem überlegenen Standpunkte des Proteſtantismus gegen die finſtere Religion des Spaniers fühlen; die engliſche Seemacht ward damals begründet und feierte gleich in ihren erſten Anfängen die verſprechendſten Siege. Wenn man den Wirkungen dieſer öffentlichen Verhältniſſe des Staates auf die Literatur in England nachſpürt, ſo fällt man zunächſt auf unſere geſchichtlichen Dramen. Wie ſpiegelt ſich da in Shakeſpeare's König Johann und in dem älteren Stücke, das ihm zu Grunde liegt, das proteſtantiſche Selbſtgefühl ab und wie feſt und ſicher werden in Heinrich VIII. die Stützen geprieſen, die der wahren Gottesverehrung den erſten Eingang in England geſchafft haben! Wie beredt ſpricht in Richard II., in Heinrich V. u. VI. der patriotiſche Geiſt des Dichters nicht allein, ſondern auch das Selbſtgefallen eines Volkes, das ſich in glücklichen Erfolgen wieder ſelbſt hat erkennen lernen! Wie ſchlägt die politiſche Ader, wie drängt ſich mehrfach bei Shakeſpeare jener themiſtokleiſche Rath vor, der England einſchärft, all' ſeine Macht und Vertrauen auf ſeine Küſten und ſeine Schiffe zu ſetzen, der Rath, der unzähligemale von Rednern der Parlamente mit Shakeſpeare'ſchen Citaten wiederholt worden iſt! Die ganze Zeit wirkte auf die Erſchaffung und den Geiſt dieſer hiſtoriſchen Stücke, und dieſe ſelbſt wieder wirkten auf den patriotiſchen Geiſt des Volkes zurück. Iſt doch eine Hauptabſicht dieſer Werke, das engliſche Volk an die frühere Periode ſeiner politiſchen Größe wieder zu erinnern, und ihm ſeine Eduarde, ſeine Heinriche, ſeine Talbot, die Schrecken der Franzoſen, wieder vorzuführen. Wie viel dieß aber bedeuten mußte in einer Zeit, wo die Selbſtvergeſſen-

heit der Völker an der Ordnung war, wo Wenige Geſchichte laſen, dieß leuchtet von ſelbſt ein. Eine volksthümliche, nicht einmal zu leſende, ſondern eine angeſchaute Geſchichte, die bald durch die Darſtellung beſchämender Zerwürfniſſe und Niederlagen drückte, bald durch die Schilderung alter Großthaten emporriß und begeiſterte, welch ein Beſitz mußte das damals ſein für ein verjüngtes, phantaſiereiches Volk, da noch viel ſpäter, da noch heutzutage dieſe Stücke für den Engländer dieſelbe Bedeutung behielten, da Staatsmänner wie Marlborough und Chatham von ſich bekannten, daß die erſte Quelle ihrer engliſchen Geſchichtskenntniß Shakeſpeare geweſen ſei. Welche engliſche Bruſt, ruft Thomas Heywood in ſeiner Apologie für Schauſpieler (1612) aus, wenn wir in unſeren vaterländiſchen Hiſtorien einen kühnen Engländer dargeſtellt ſehen, hegt und pflegt nicht ſeinen Muth und Ruhm mit den beſten Wünſchen, als ob der Darſteller der Dargeſtellte wäre? Welche Memme, die einen tapferen Landsmann ſieht, ſollte nicht beſchämt ſein über ihre eigene Feigheit? Welcher engliſche Fürſt, wenn er Heinrich V. oder das Bild jenes ruhmvollen Eduard III. anſchaut, wie er Frankreich verheert, wie er einen großen König in ſeinem eigenen Lande gefangen nimmt, würde nicht plötzlich begeiſtert werden von einem ſo königlichen Schauſpiele? — Wo wäre der Mann, heißt es an einer anderen Stelle dieſer Schrift, wo wäre der Mann von noch ſo geringer Fähigkeit, der nicht über alles Merkwürdige ſich zu unterhalten wüßte von Wilhelm dem Eroberer, ja von Brutus' Landung an bis auf dieſen Tag? Da die hiſtoriſchen Stücke auch *den* Geſchichte lehren, der ſie nicht in der Chronik leſen kann, da dieſe Spiele geſchrieben ſind zu dieſem Zwecke, die Unterthanen Gehorſam zu lehren, den vorzeitigen Untergang der Empörer, das blühende Glück Derer darzuſtellen, die ſich treu erweiſen und von verrätheriſchen Anſchlägen ferne halten!

Dieſe allgemeine politiſch-patriotiſche Bedeutſamkeit dieſer Stücke iſt ungleich größer, als ihr geſchichtlicher Werth an ſich. W. Schlegel ging ſo weit, zu ſagen, es ſeien in Shakeſpeare's Hiſtorien

„die Hauptzüge der Begebenheiten ſo treu aufgefaßt, ihre Urſachen und ſelbſt ihre geheimen Triebfedern ſo lichtvoll durchſchaut, daß man daraus die Geſchichte nach der Wahrheit erlernen könne". Dem iſt keineswegs ſo; und ſchon aus Einem Grunde nicht. Die genauen Züge der Geſchichte und die wahren Triebfedern der Handlungen lernt man überall nur durch die gewiſſenhafteſte Vergleichung und Prüfung der möglichſt vielen und möglichſt gleichzeitigen Quellen kennen. Shakeſpeare aber war weit entfernt, dieß Geſchäft des Hiſtorikers auf ſich zu nehmen, und er hat nur weiſe daran gethan. Er iſt weſentlich nur Einer einzigen Quelle gefolgt, der Chronik von Holinſhed, die 1577 in zwei Foliobänden, und vermehrt 1586—87 erſchien. Wie er dieſe Autorität und wenige andere hiſtoriſche Quellen benutzte, wie weit er ihnen folgte oder von ihnen abwich, hat Courtenay in einem beſonderen Werke (commentaries on the hist. plays of Sh. 1840) im Einzelnen nachgewieſen; und er kommt zu dem Ergebniſſe, daß der hiſtoriſche Werth dieſer Stücke nicht ſo hoch angeſchlagen werden darf, ein Ergebniß, das dem Dichter keinerlei Abbruch thut, vielmehr nur größere Ehre bringt. Shakeſpeare hat bei der Benutzung jeder und aller ſeiner Quellen nur Ein Geſetz gehabt, das er auf die trockenſte Geſchichtschronik wie auf die phantaſtiſchſte Novelle gleichmäßig anwandte: er ſuchte nach Natur und innerer Wahrheit; und dieſe nahm er als ſein Eigenthum in Beſchlag wo er ſie fand, und ihr Gegentheil verwarf er, welche Autorität ſie ihm auch bieten mochte. Er fand Geſchichtszüge und Motive in der einfältigen Natur des Alterthums bei Plutarch, ſo wie ſie ſeiner menſchlichen Betrachtungsweiſe unbedingt zuſagten, und er ſchrieb ſie in ſeinen römiſchen Stücken mit merkwürdiger Selbſtverleugnung gerade nur ab; er fand umgekehrt rohe Abenteuer ohne Motive in einem chronikaliſchen Fragment vom Prinzen Hamlet und geſtaltete daraus ſelbſterfinderiſch jenes tiefſinnige Gedicht aus Handlungen und Triebfedern, die ganz ſein Eigenthum heißen müſſen; er fand in einem mittleren Verhältniſſe der Brauchbarkeit zwiſchen dieſen beiden

Quellen annaliſtiſche Geſchichte vermiſcht mit unſicheren Sagen und Mythen bei Holinſhed und beobachtete dieſer Chronik gegenüber nur daſſelbe Verfahren, das die Freiheit und Unfreiheit ſeiner Benutzung immer modificirte je nach der Natur der Quelle, die gerade vorlag. Er ſchob eine Reihe von Thatſachen, die ſich einer einheitlichen Behandlung darboten, zuſammen, er achtete das Geſetz der inneren Wahrheit, nicht das der Chronologie und was Alles äußere Wahrheit heißen kann; er begriff verſchiedene Handlungen unter Einerlei Urſache und bezog ſie auf Einerlei Urheber zurück, um den Reichthum der Geſchichte nutzen zu können, ohne doch die Einheit der Handlung aufzugeben; er ſonderte andere Thatſachen aus, die ſich dieſer Einheit nicht fügten. Der Hiſtoriker hat ſich zu hüten, aus Quellen, wie die Holinſhed'ſche Chronik iſt, die Motive der handelnden Menſchen errathen zu wollen; ſie zu erfinden wäre von ſeiner Seite eine gänzliche Verkennung ſeiner Wiſſenſchaft und ihrer Zwecke; gerade hier in dieſes geheime Allerheiligſte der Geſchichte dringt der Dichter mit ſeiner poetiſchen Pragmatik verwegen ein. Wo der Hiſtoriker, der ſtrengſten Wahrheit in jeder einzelſten Angabe vereidet, die Urſachen der Ereigniſſe und die Triebfedern der Handlungen mehr nur errathen laſſen darf aus der nackten Erzählung der Thatſachen, da verbindet der Dichter, der dieſen Thatſachen nur eine allgemeine ſittliche, nicht factiſche Wahrheit zu entnehmen ſucht, die Handlungen und die handelnden Menſchen in lebendiger, anſchaulicher Beziehung von Urſache und Wirkung durch poetiſche Fiction. Je freier und kühner er hierbei verfährt, wie Shakeſpeare in Richard III., deſto poetiſch anſprechender wird ſeine Behandlung der Geſchichte werden, deſto mehr wird ſie aber auch hiſtoriſchen Werth verlieren; je wahrer und der Wirklichkeit näher er bleibt, wie in Richard II., deſto mehr wird ſeine Dichtung an geſchichtlichem Sinn gewinnen und an poetiſchem Sinn einbüßen. Shakeſpeare hat auch hier ſich nicht ein für allemal eine ſteife Regel vorgeſchrieben; er ließ ſich durch die Natur des Stoffes bald zu jener freieren, bald zu dieſer gebundeneren Be-

handlung bestimmen. Nur Ein Gesetz schien er in dieser Gattung festzuhalten: daß er zu dem Zwecke der poetischen Organisation eines geschichtlichen Stoffes nicht, wie Schiller that, auch erfundene Haupthandlungen einflocht, die in den geschichtlichen Hergang eingriffen, ohne irgendwie der Geschichte zu gehören. Wo er am weitesten in dieser Hinsicht ging, in Heinrich IV., da geschah es zur Ausstattung eines besonders individualisirten Charakters wie Heinrich V., bei dem ihm die ethischen Zwecke über die politisch-historischen hinausgingen; auch da aber greifen diese Zuthaten nicht eigentlich in die geschichtlichen Ereignisse ein. Allgemein ist es bei diesen Historien ein Stolz der Dichter und eine natürliche Eigenthümlichkeit der Gattung, daß hier die Wahrheit mit der Dichtung Hand in Hand gehen sollte. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß Heinrich VIII. den in dieser Hinsicht charakteristischen Doppeltitel führte: Alles ist wahr. Aber diese Wahrheit ist, wie wir zeigen, durchaus nicht in dem prosaischen Sinne des Historikers zu nehmen, bei dem sie bis in das kleinste Einzelne und nach ihren verschiedensten Seiten in dem geschichtlichen Stoffe gesucht wird; sondern es ist nur Eine höhere und allgemeine Wahrheit, die aus einer Reihe von geschichtlichen Thatsachen von dem Dichter herausgehoben wird, die aber eben dadurch, daß sie aus geschichtlichen, wahren und wirklichen Thatsachen hervorgeht und durch solche gestützt und getragen wird, allerdings eine doppelte Gewähr, der Dichtung und Geschichte zugleich, erhält. Das historische Drama, aus diesen Bestandtheilen gemischt, wird daher dem phantasievollen Geschichtsfreunde und dem realistischen Dichtungsfreunde am besten zusagen.

Von dieser Seite betrachtet ist es eine sonderbare Grille unserer Romantiker gewesen, daß sie Miene machten, diese Historien Shakespeare's über alle seine Werke hinwegheben zu wollen, sie, die doch der realistischen Poesie so wenig zugeneigt waren. Eine Reihe dieser Stücke wird allerdings mit dem gleichen Vergnügen gelesen, wie die freieren Tragödien Shakespeare's, aber vielleicht nur, weil eine

pſychologiſch intereſſante Hauptfigur wie in Richard III., oder weil gerade unhiſtoriſche Beſtandtheile wie in Heinrich IV. anziehen. Eine ſtrenge Grenz- und Scheidelinie zwiſchen Hiſtorie und freiem Drama hat Shakeſpeare auch nicht gezogen; manche dieſer Stücke ſind durch die Gunſt der Stoffe oder die Größe des Dichters zu Tragödien geworden, an die jeder äſthetiſche Maaßſtab gelegt, an die daher auch ein reiner Kunſtgenuß gefordert werden darf. Gerade da aber, wo die Hiſtorie am allerreinſten iſt, wie in Richard II., da haben wir uns durch eine ſchwere Materie durchzuarbeiten, die den Flug des Dichters und unſern Nachſchwung zu hemmen ſcheint, die gleichſam mit hiſtoriſchem Studium überwunden werden muß, aber wenn ſie überwunden iſt, allerdings auch einen neuen, einen hinzukommenden Genuß bietet, den man in nichthiſtoriſchen Dramen vergebens ſuchen wird. Wir wollen, ehe wir die Hiſtorien Shakeſpeare's einzeln betrachten, vorauszuſchicken ſuchen, worin dieſe doppelte Eigenſchaft gelegen iſt, die der geſchichtliche Stoff dieſer Gattung zuträgt, der auf der einen Seite einen geiſtigen Werth hinzugibt, auf der anderen dem äſthetiſchen Werthe Eintrag thut.

Was den letzteren Punkt zuerſt angeht, ſo flößt dem Dichter die geſchichtliche Wahrheit ſo große Ehrfurcht ein, er fühlt ſich durch ſie ſo ſehr gebunden, daß er dadurch wenigſtens an Freiheit der Wahl, viel aber auch an Freiheit der Bewegung einbüßt. Wenn er unter den mittelalterigen Novellen und Mythen nach Materie ſuchte, ſo war ſeine Wahl ungleich ausgedehnter, und er konnte immer nach dem kühnſten poetiſchen Stoffe greifen; die Motive vollends waren ihm völlig anheim gegeben. Aber in der vaterländiſchen Geſchichte wog oft ein Gegenſtand wie Heinrich V. geſchichtlich ſehr ſchwer, der poetiſch ſehr leer war; Urſachen und Beweggründe waren hier vielfach mit der Thatſache vorgeſchrieben. Der hiſtoriſchen Fabel den Reiz zu geben, wie der Mythe und Legende, die ſchon in ihrem Entſtehen poetiſch vorbereitet iſt, und die Elaſticität, kraft der ſich eine frei erfundene Fabel zu einer ſpannenden Kataſtrophe hebt, und das Inter-

eſſe, das in einer feſſelnden Verwickelung und Löſung gelegen iſt, iſt dem Dichter nur möglich, wenn er, wie in Macbeth, eine hiſtoriſche Mythe, das heißt eben keinen ſtreng hiſtoriſchen Stoff vor ſich hat; es iſt ihm höchſtens noch in einzelnen ſeltenen Fällen möglich, wo die Geſchichte der Dichtung auffallend entgegenkommt. Wie aber die Geſchichte gewöhnlich läuft, ſo bietet ſie eben nur den alltäglichen Verlauf der Wirklichkeit dar und entbehrt der poetiſchen Reizmittel. Zu jenem vollkommenſten Drama, in dem nach Ariſtoteles in die Handlung eine feſſelnde Verwickelung und Löſung, Misverſtändniß und Aufklärung natürlich verwachſen iſt, wo in Folge dieſer Verwickelung ein plötzlicher Wechſel von Glück zu Unglück, oder von Unglück zu Glück eintritt, zu dieſem poetiſchſten dramatiſchen Gebilde bietet die Geſchichte ſehr ſelten einen günſtigen Stoff dar. Nicht die glückliche, ſpannende, für die Wirkung auf Mitleid und Furcht künſtleriſch berechnete Stellung der Thatſachen iſt in Heinrich V., in Heinrich VI., in Richard II. das vorherrſchend feſſelnde, das zum Theil in der poetiſchen Form gelegen iſt; der Verlauf der Handlung iſt vielmehr plan und eben, das Erhebende liegt in der Größe der Thatſachen, in dem Stoffe mehr als in der Form, und das vorzüglich anziehende iſt der geſchichtliche Werth des Inhalts. Wie mit der Fabel, ſo iſt es mit den Charakteren. Eine Reihe geſchichtlicher Thatſachen konnte dem Dichter eine behandelnswerthe Wahrheit darbieten, aber ſie knüpfte ſie nicht an Charaktere, die den beſtechenden Glanz der Poeſie, des Romantiſchen und Heroiſchen an ſich trugen; dieß hielt ihn nicht ab die Geſchichte Heinrich's V. zu dichten, der nicht eine Figur von großartigem Pathos und tragiſch ergreifenden Affecten iſt, ſondern deſſen Leben mehr in dem ruhigen Fluſſe des Epos verläuft und einen ethiſchen Charakter von ſcheinloſer Größe entwickelt, der dann eben durch dieſe höchſte Eigenſchaft doch den denkenden Leſer ebenſo anziehen kann, wie die hochgeſpannte Leidenſchaft eines Macbeth oder Othello. Und wie es mit Fabel und Charakteren iſt, ſo iſt es auch wieder in der äußeren Darſtellung. Oft iſt die Hiſtorie nur eine Zuſammen-

ſtellung gegebener Thatſachen und ihrer gegebenen Urſachen, dramatiſirte Chronik. Die Scenen, die die Staatshandlung fortſpinnen, entbehren des blühenden Reizes poetiſchen Vortrags, oft auch der individuellen und ſcharfen Charakteriſtik der Handelnden. Unterſucht man freilich genauer, ſo findet man wohl, wie auch hier die pſychologiſchen Lücken der Chronik fein und verſtändig ausgefüllt ſind, und wie das ſcheinbar leichte Werk der Verſification chronicaliſcher Geſchichtsſcenen an innerer Schwierigkeit reich iſt. So iſt auch der Vortrag in dieſen geſchichtlichen Stücken weniger poetiſch erhaben, der nüchterne Stoff der Wirklichkeit bindet der poetiſchen Rede die Flügel; aber auch von dieſer Seite kann man einen höchſten Vortheil finden, den die ſtoffartige Natur dieſer Stücke der engliſchen dramatiſchen Dichtung gebracht hat: ſie leitete vom Reim, von dem Concepten- und Antitheſenwerk, von allem falſchen Glanze der Poeſie ab, und es iſt augenſcheinlich, daß Shakeſpeare, erſt indem er und nachdem er dieſe Schule durchgemacht hatte, ſeine vollendete dramatiſche Darſtellungsweiſe erlangte. Alles zuſammengefaßt folgt aus dem Geſagten, was jeder auch ohne dieſe Zergliederung im Gefühle trägt, daß der poetiſche Reiz dieſer hiſtoriſchen Stücke gegen die freien Dramen Shakeſpeare's aus natürlichen Gründen zurückſteht, die in dem geſchichtlichen Stoffe liegen; daß aber eben dieſer geſchichtliche Stoff wieder auf einen anderen eigenthümlichen Werth hindeutet, den die nichthiſtoriſchen Dramen weniger eigen haben. Es bleibt übrig, uns auch dieſen Werth deutlicher zu veranſchaulichen.

Dem hiſtoriſchen Schauſpiel läßt ſich das frei-poetiſche Drama von Seiten des Stoffes auch als das private, häusliche Schauſpiel gegenüber denken, in dem eine allgemeine ſittliche Idee waltet, die ſich dort in eine politiſche erweitert. Die Perſonen der nicht hiſtoriſchen Dramen handeln in ſittlicher Verantwortlichkeit gleichſam nur gegen ſich ſelbſt und den kleinen Kreis in ihrer Nähe, den ihre Thaten erreichen; die geſchichtlichen Figuren dagegen tragen eine weitere politiſche Verantwortlichkeit, indem ihre Handlungen auf ungleich

weitere Kreiſe hinauswirken. Das Thun der Menſchen, denen die Leitung der Staaten gegeben iſt, trifft ganze Länder und Völker und wirkt weit über die Zeit hinaus, die ihr eigenes Leben ausfüllt. Läßt ſich der Fabel eines nichtgeſchichtlichen Dramas durch glückliche Wahl oder Erfindung, in der Schilderung rieſenmäßiger Leidenſchaften, eine unermeßliche Tiefe und innerer Gehalt geben, ſo beſitzt dagegen eine glücklich gewählte geſchichtliche Fabel von Natur eine unermeßliche Weite und einen breiten Gehalt, der durch die Ausdehnung des Hintergrundes, des zeitlichen wie des räumlichen, d. h. eben durch den geſchichtlichen Boden bedingt wird, den daher auch kein nichtgeſchichtliches Drama aufweiſen kann. Dieſe ausgedehntere Verantwortlichkeit, die ausgreifendere Wirkſamkeit des politiſch Handelnden iſt es, die zur Annahme eines anderen Moralgeſetzes, eines anderen ſittlichen Maaßſtabes der Geſchichte gegenüber, als in Beziehung auf das private Daſein, nöthigt. Es werden in dem öffentlichen Leben Fehler zu Laſtern erweitert und wieder Verbrechen zu verzeihlichen Fehlern gemildert durch das bloße Maaß der größeren Verhältniſſe. Wir ſehen mit geringer Theilnahme auf dem geſchichtlichen Boden die Einzelnen als Opfer fallen, wenn ihr Fall dem Ganzen frommt; wir ſehen die, die ſie hinopfern in milderer ſittlicher Schuld, wenn ſie als die Träger höherer Zwecke erſcheinen. Umgekehrt erſcheint uns die Schwäche des Charakters im Privatleben oft nur ein lächerlicher, ein unſchädlicher, ja wohl gar ein wohlthuender Fehler; aber in Heinrich VI. haben wir geſehen, daß ſie auf dem Thron die furchtbare Wucht der ſchroffſten Laſter aufwiegt, weil ſie einen ganzen Staat zerrüttet und zerſtört. Dem Brackenburg im Egmont hat Goethe wohl mit dem Namen dieſelbe Charakteranlage geben wollen, die Brackenbury in Richard III. trägt; dieſe Eine Vergleichung des bewundernswerthen Schwächlings der Liebe und des verabſcheuenswürdigen paſſiven Werkzeugs von Richard's blutigen Entwürfen lehrt mit Einem Blick, welch umfaſſenderes Intereſſe die bloße öffentliche und politiſche Stellung derſelben Menſchennatur

verleiht, die im häuslichen Leben in einem ganz anderen Lichte erſcheinen mag. Dieſen erweiterten Geſichtskreis nun, dieſen größeren ethiſchen Maaßſtab gewinnt der Dichter durch ſeinen Eintritt in die geſchichtliche Welt, durch die Hereinziehung der Breite der Geſchichte in den engen Raum des Dramas. Shakeſpeare kannte ohnehin kein poſitives Moralgeſetz, das von vornherein auf alle Fälle paßte. Seinem weiten Blicke kommen daher dieſe Stoffe einladend entgegen, die ihm des Menſchen Wirken und Thun wieder in einem ganz neuen Geſichtspunkte zeigten. Er fand in dieſen Materien Ideen, die einer poetiſchen Betrachtungsweiſe fähig und von einer ganz anderen Natur waren, als die der gewöhnlichen Tragödie und Komödie; die Gedanken, die uns aus dieſen Stücken entgegenſpringen, ſind nicht blos allgemein ſittlicher, ſondern zugleich politiſcher Natur. Sie ſind als ſolche nicht der ſtrengſten formellen Concentration fähig; ihre Darſtellung verlangte und bedingte eine größere Folge von Zuſtänden und Veränderungen, die die Folgen politiſcher Handlungen allein verſinnlichen können; wäre es denkbar, daß ein Dichter einen politiſchen Gedanken faßt, ohne von der Geſchichte angeregt zu ſein, ſo müßte er die geſchichtliche Breite erfinden, um die Natur politiſcher Handlungen und ihrer weitgreifenden Wirkungen ſichtbar zu machen. Nichts iſt daher naürlicher, als daß Shakeſpeare für ſeine dramatiſche Behandlung der Geſchichte den Raum eines Dramas zu enge fand, und daß ſeine Hiſtorien ſich zweimal in Tetralogien gruppiren, die beide Einerlei Gedanken verarbeiten, der an einem geringer ausgedehnten Stoffe nur unvollkommen zu verſinnlichen war. Die Darſtellung nun ſolcher Ideen, die über den häuslichen Kreis hinausgehen, ſolcher Charaktere, deren ſittliche Entwickelung eben ſo viel Breite als die leidenſchaftliche Natur tragiſcher Perſönlichkeiten Tiefe verlangt, ſolcher Handlungen die der Zuſammendrängung zu einer Kataſtrophe unfähig ſind und mehr epiſche Fülle bedingen, hat Shakeſpeare in ſeinen Hiſtorien geliefert und hat die dramatiſche Dichtung

ſo um eine neue Gattung bereichert, die dem ernſten Leſer weniger poetiſchen Genuß, aber deſto weiteren Stoff zur Betrachtung bietet.

Wir haben oben, als wir Heinrich VI. beſprachen, hervorgehoben, daß Shakeſpeare, ſchon als er dieſe Stücke nach dem Originale von Greene bearbeitete, die Geſchichte des Kampfes der rothen und weißen Roſe bereits im Ganzen überſah, den poetiſchen Werth dieſer Ereigniſſe durchſchaute und wahrſcheinlich ſchon bei jener erſten Handanlegung den doppelten Plan faßte, zunächſt den tragiſchen Untergang des Hauſes York zu Ende zu führen, indem er an den letzten Theil Heinrich's VI. den Richard III. anſchloß; dann aber dieſer Tetralogie die andere von dem Emporkommen des Hauſes Lancaſter gegenüberzuſtellen. Wir ſagten dort auch, der Gedanke der den ganzen Cyclus dieſer acht Stücke überherrſche, ſei die Frage, wie ſich die Anſprüche des Erbrechts der Unfähigen, wenn auch Guten, die Thron und Vaterland gefährden, verhalten zu den Anſprüchen des Verdienſtes der Fähigen, wenn auch Schlechten, wenn ſie den Staat retten und erhalten. Wir wollen dieſem Thema nachgehen, indem wir zunächſt den Schluß der York'ſchen Tragödie, Richard III., betrachten.

Richard III.

Es wurde ſchon früher beiläufig angeführt, daß ein lateiniſches Drama über Richard III. von Dr. Legge vor 1583 in Cambridge dargeſtellt wurde, und daß ein engliſches Trauerſpiel, the true tragedy of Richard III. 1594 gedruckt erſchien, das aber ſchon um 1588 gedichtet ſein mag. Beide ſind in den Schriften der Shakeſpearegeſellſchaft gedruckt; das erſte iſt eine in drei Stücke ausgedehnte Stil- und Versübung, die nur weil der Verfaſſer die gleiche chroniciſche Quelle benutzt an Shakeſpeare's Werk hier und da erinnert; das ſehr unbedeutende engliſche Stück dagegen wird Shakeſpeare vor ſich gehabt haben, obwohl ſeine Arbeit kaum Eine Reminiscenz ausweist. Richard III. iſt Shakeſpeare's erſte Tragödie von unbezweifelter und eigener Autorſchaft; ſie iſt in Einem Zuſammenhang mit Heinrich VI. geſchrieben, als deſſen unmittelbare Fortſetzung. Gleich die Eingangsſcene, in der Richard ſeinen Weg überdenkt, iſt die Folge des ähnlichen Selbſtgeſprächs in Heinrich VI. (III, 3, 2.). In vielen Zügen der Charakteriſtik deutet der Dichter auf jene Stücke zurück; Richard's Plan, den Clarence zu verdächtigen, iſt dort ſchon vorbereitet; die ganze Stellung der alten Margarete geht auf den Fluch zurück, den York in Heinrich VI. (III, 1, 4.) über ſie ausſprach. Noch iſt hier wie in Heinrich VI. die reine dramatiſche Form nicht ſo durchgehend feſtgehalten, wie gleich hernach in Richard II. In

den Scenen, wo die Trilogie der gemeinſchaftlichen Klage der Frauen (II, 2. und IV, 1.) wie ein Chor wechſelt, iſt die dramatiſche Wahrheit der lyriſchen oder epiſchen Form und den Concepten im Geſchmack der italieniſchen Schäferpoeſie noch geopfert; dieſe Auftritte erinnern unmittelbar an die Stellen in Heinrich VI., wo die Vater- und Sohnesmörder über den Erſchlagenen klagen. Die Form der Stichomythien in jenen Scenen iſt dem antiken Drama entlehnt, an das die älteren Stücke Shakeſpeare's ſo häufig erinnern. So iſt auch die Behandlung der Dira, des geſprochenen Fluches und ſeiner Erfüllung, ganz im Geiſte des Alterthums; und in ihr wieder verräth die ungeſchickte Häufung der Verwünſchungen jener furchtbaren Margarete noch den tragiſchen Anfänger. Bei alle dem iſt Richard III. gegen Heinrich VI. ein außerordentlich fortgeſchrittenes Stück. Schon in der Kenntniß der hiſtoriſchen Thatſachen iſt Shakeſpeare hier ſicherer und genauer als ſein Vorgänger in Heinrich VI., den er von dieſer Seite her nicht verbeſſert hatte; der Anſchluß an die Chronik in allen ihr entnommenen, eine Zeit von vierzehn Jahren umſpannenden Handlungen iſt außerordentlich treu. Der dichteriſche Vortrag, wie ſehr er noch an Heinrich VI. zurückerinnert, hat an Rundung, an Fülle und Wahrheit erſtaunlich gewonnen; man vergleiche nur mit dem Beſten in Heinrich VI. gleich im Anfang (I, 2.) die Reden der Anna, wie innerlich belebt ſie von dem Hauche der höchſten Leidenſchaft ſind, wie rein und natürlich ihr Abfluß, wie der Ausdruck nur ein Echo der Gefühle iſt. Die Charakteriſtik der Figuren hat an Mannichfaltigkeit und individueller Schärfe reichlich zugenommen; mit ſo wenigen Mitteln ſo vollendete Charakterbilder in ſo lebendigen und gefälligen Farben aufzuſtellen, wie die beiden Prinzen, iſt Shakeſpeare ſelbſt nicht oft wieder gelungen. Auch in dieſer Charakteriſtik aber iſt noch die Eigenheit, die mehr auf Shakeſpeare's frühere Arbeiten trifft, daß ſie plan, offen, überdeutlich iſt: während gleich hernach ſchon in Richard II. jene Neigung eintritt, die Schlüſſel zu den Charakteren ſo tief als möglich zu bergen. Was

endlich aus innerer Evidenz am ſtärkſten für eine frühe Entſtehung Richard's III. ſpricht, iſt die Sättigung dieſes Trauerſpiels mit tragiſchen Motiven und Momenten, die Häufung der blutigen Unthaten, die der Dichter zum Theil ohne die Gewähr der hiſtoriſchen Quellen auf den Helden gewälzt hat, und die bittere Schärfe, mit der er die geſchichtliche Lage entwickelt: wie er an einem verfallenen, ſchnöden Geſchlecht die grauſen Folgen der Bürgerkriege zeigt, und wie ſich unter den Verworfenen, und auf ihrem Untergang, der Verworfenſte emporhebt, bis auch Er ſich ſelbſt in dem allgemeinen Falle begräbt.

Wollen wir zuerſt dieſe Unterlage, auf der Shakeſpeare ſein Trauerſpiel aufbaut, genauer erkennen, ſo fördert es ſehr, wenn man ſich der ſämmtlichen Stücke über den Krieg der weißen und rothen Roſe in der Zeitordnung erinnert. In Richard II. ſteht der verzogene Heldenſprößling des ſchwarzen Prinzen, jung und ſchwach, unter großen ſtrebenden Männern eines ſtolzen kriegeriſchen Adels. In Heinrich IV. erſcheint dieſer Adel in einem gewaltigen Wettkampfe mit den neuen Machthabern. In Heinrich's V. Umgebung iſt der vaterländiſche Heldenmuth eine Art Gemeingut geworden. Noch in Heinrich's VI. Zeit ragen dieſe Heldengeſtalten, die Talbot, Bedford, Salisbury herüber; dann gehen ſie im Kampfe in Frankreich und in den heimiſchen Bürgerkriegen unter. Unter Eduard IV. fällt jener Graf Warwick, der letzte Vertreter des Adels vom alten Schlage, deſſen Sturz den Untergang der bewaffneten Ariſtokratie und den Anfang einer neuen bürgerlichen Ordnung bezeichnet. Der Friede, der auf das große blutige Schauſpiel der inneren Kämpfe zunächſt unter Eduard IV. folgte, iſt in den letzten Acten Heinrich's VI. und in den erſten Richard's III. von Shakeſpeare treffend charakteriſirt. Der Bürgerkrieg hatte aufgehört; ein Hauskrieg in der herrſchenden Familie aber bildet die ſchreckliche Fortſetzung und macht den königlichen Pallaſt zuletzt zu einem Schlächterhaus. Um einer albernen Prophezeihung willen verfolgt der König ſeinen treuen Förderer,

ſeinen Bruder Clarence." Die emporgekommene arme Familie ſeiner Frau umlagert habſüchtig und in ſchnödem Uebermuthe den Thron und düngt den Haß, der unter den Brüdern des Hauſes York ohnehin ſchon wucherte. Schon in Heinrich VI. verachteten die beiden jungen Brüder die gemeine Neigung des Königs, ſeine Verbindung mit einer niederen Familie; in Richard III. ſetzt er ſein üppiges Leben mit Miſtreß Shore fort und ſein Haſtings theilt es mit ihm. Dieſen aufrichtigen Freund des Königs, der noch nach ſeinem Tode dem Plane Gloſter's entgegen auf Seiten ſeiner Söhne ſteht, werfen die Verwandten der Königin in's Gefängniß, und nur die Gunſt jener buhleriſchen Zauberin, die den König gefeſſelt hält, befreit ihn wieder. Dieß ſäet bei ihm einen Todhaß gegen die Umgebung der Königin, den Gloſter in ihm und in Buckingham ſchürt. In dieſe Zuſtände fällt das Siechthum des Königs; auf ſeinem Todbette wird zwiſchen den Grey und Rivers, den Verwandten ſeiner Frau, und den Haſtings und Buckingham, ihren Gegnern, wie die Chronik ſagt, ein „verſtellter Friede" gemacht, hinter dem heimliche Anſchläge lauern. Die öffentliche Stimme vergleicht (II, 3.), wie ſchlecht es einſt ſchon ging, als um Heinrich VI. ſo viele Verwandte und große Räthe blos von Vaters Seite ſtanden, da jetzt vollends die Verwandten von Vater und Mutter Seite ſich voll Eiferſucht und Misgunſt entgegenſtehen: der Inſtinct der menſchlichen Seele, dieſe Worte fand Shakeſpeare ſchon in der Chronik, ahnte eine nahende Gefahr. Der Stand der Dinge, ſagt Holinſhed, und die Sinnesart der Menſchen war ſo, daß Niemand ſagen konnte, wem er trauen, wen er fürchten ſollte. Eine allgemeine Brut der Feindſeligkeit und Heuchelei, der Umſtellung und Verſtellung war gelegt, und Shakeſpeare iſt geſchichtlich vollkommen gerechtfertigt, wenn er die Zeit als eine leere Wüſte an Menſchen und Charakteren darſtellt, die in den ungeheueren Verheerungen der Bürgerkriege getilgt waren, als ein Saatfeld der Ränke und der ſchleichenden Bosheit, die in dem plötzlichen Umſchlag zum Frieden und zu circeiſchem Wohlleben am Hofe

emporgewuchert waren. Vielleicht gibt es nichts, was ſo plötzlich in den hiſtoriſchen Sinn unſeres Dichters und zugleich ſo tief in den großen ſittlichen Ernſt einweihen kann, mit dem er ſeine Werke arbeitete, als wenn man ſeine Schilderung der Zeiten Eduard's IV. mit dem erſten Theil des Stückes dieſes Namens von Thomas Heywood vergleicht, wo der Verkehr des Königs mit dem Gerber von Tamworth und der Jane Shore in der Harmloſigkeit dargeſtellt wird, als ob man mit einer wohligen Zeit und einem Unſchuldsſtand der Geſellſchaft zu thun hätte.

In dieſe Zeit und Umgebung tritt nun der furchtbare Gloſter hinein mit dem gefährlichen Bewußtſein der Ueberlegenheit ſeiner Begabung und mit dem durchdringenden Scharfblick in die Schlechtigkeit und Unfähigkeit dieſer Menſchheit zugleich. In dieſer Welt, wo jeder das Gute, das ihm Vortheil brachte, für das Gute an ſich hielt, hat er gelernt, ſich ſeine Weltordnung aus dem Princip des Böſen aufzubauen; ſein blindes, ungeadeltes Selbſtgefühl hebt ihn über die untergeordneten Geiſter, der Stolz ſeiner Intelligenz über das Sittengeſetz hinweg. Daß dem Klugen und Starken die Welt gehöre, war der Grundſatz ſeines Machiavelli, den der Dichter ihm ſchon in Heinrich VI. zum Muſter und Meiſter gab; er ſah, in Entfernung zwar, den Thron vor ſich liegen, den er zum Ziele ſeines Ehrgeizes nahm; die ſtumpfen Menſchen um ihn her wirft er nieder, ihm als Stufen dahin zu dienen. Es kommt Alles darauf an, daß dieſer Charakter verſtanden werde, wenn das ganze Stück verſtanden werden ſoll. Die engliſche Bühne hat ſich allezeit für dieſes Werk um dieſes Charakters willen im höchſten Grade intereſſirt. Die größten Schauſpieler Englands, die Burbadge, Garrick, Kean, haben Richard III. als eine Lieblingsrolle behandelt, die ſogar der kleinen Geſtalt der beiden erſteren beſonders angepaßt zu ſein ſchien. Kemble hat eine eigene Schrift über die Auffaſſung dieſes Charakters verfaßt. Schon in Shakeſpeare's Zeit (1614) ſchrieb ein Dichter, vielleicht Chriſtopher Brooke, ein Gedicht in Stanzen, „der Geiſt Ri-

chard's III.", das in den Schriften der Shakeſpearegeſellſchaft gedruckt iſt; es iſt darin preiſend auf Shakeſpeare's Schauſpiel angeſpielt. Der Geiſt Richard's iſt aufgeführt, wie er ſeinen Charakter, ſein Leben und Ende ſchildert: das Gedicht iſt intereſſant um zu zeigen, wie ſich jene Zeit auf Menſchenkenntniß verſtand, und wie man ſchon damals in die Seele eines ſolchen Charakters verſtändig und einſichtig einzudringen ſuchte. Wir müſſen nicht zurückbleiben, bei einer ſo großartigen Aufgabe für die Schauſpielkunſt alle Züge achtſam zu ſammeln, die uns der Dichter zur richtigen Erfaſſung dieſes Charakters aufgezeichnet hat.

Die Chroniken Holinſhed's und Hall's enthalten das Leben Richard's weſentlich in einer Ueberſetzung der lateiniſchen Biographie dieſes Königs von Thomas Moore, der ſeine Nachrichten vielleicht noch von einem Zeitgenoſſen hat, dem Erzbiſchoffe Morton, demſelben, der in unſerem Stücke als Biſchoff von Ely vorkommt. In dieſer ſeiner Quelle fand Shakeſpeare die folgenden knappen aber ſcharfen Züge zur Charakteriſtik ſeines Helden: Richard wurde mit Zähnen geboren, häßlich, ſeine linke Schulter höher als die rechte. Bosheit, Zorn und Neid waren ſeinem Gemüthe, ein raſcher ſcharfer Witz ſeinem Geiſte eigen. Er war ein guter Feldherr; freigebig, um ſich unſtete Freundſchaften zu machen; um ſich die Mittel dazu zu ſchaffen, ein Räuber der Mittel gebrauchte, die ihm ſtete Feindſchaften zuzogen. Geheimnißvoll, ein tiefer Heuchler, demüthig von Ausſehen, war er zugleich anmaaßend und hochfahrend von Herzen, trotzig ſogar im Tod, freundlich außen und innen voll Haß, küſſend wenn er zu tödten dachte, grauſam nicht immer aus böſem Willen, aber aus Politik. Wenn ſeine Sicherheit oder ſein Ehrgeiz im Spiele war, ſchonte er nicht Freund und Feind. — Von dieſen Winken, die ſich nicht ſelten zu widerſprechen ſcheinen, hat Shakeſpeare nicht Einen fallen laſſen und man könnte ſagen, er hat ihnen nicht Einen hinzugeſetzt; in die todt daliegenden Züge hat er aber Leben, in das Widerſprechende Zuſammenklang gebracht in einer Weiſe, die allerdings

das Nachdenken des tiefsinnigsten Künstlers auf der Bühne und seine seltensten Gaben herausfordert.

Wie den Edmund im Lear der Vorwurf der Nebengeburt, der auf ihm lastet, zuerst auf den Pfad verbrecherischer Anschläge leitet, so drückt auf Richard das Misverhältniß seines strebenden Geistes zu der Misgestalt seines Körpers, über die er von frühe auf die Liebe selbst seiner Mutter entbehrte, über die er den Spott seiner Feinde hören muß, die ihm sein Schatten zu jeder Stunde zeigt, über die zu grübeln sein Zeitvertreib ist. Der Gedanke nagt ihn an, sich an dem Unrecht der Natur dadurch zu rächen, daß er ein Schurke werden will, um ihres körperlichen Werkes durch die Ungestalt zu spotten, die er seiner Seele zu geben denkt. In dem Geräusche der Waffen, zur Zeit der Kriege, überstrahlte sein Kriegsruhm diese Mängel der Natur und er hatte zu der Grübelei über sie nicht Muße. Jetzt aber, in den üppigen Tagen des Friedens, wo Eduard und seine Günstlinge mit den Shores buhlten, gelten die Kriegeskünste nichts mehr und zu den Werken der Liebe fühlt er nun erst wie ungeschaffen er sei; die Uebellaune an der Zeit wetzt seine Uebellaune über sein Aussehen; und diese wieder die andere. Seine politischen Plane stacheln ihn gleichwohl, das Werk der Liebe auf dem Fuße dieser seiner übellaunigen Betrachtungen zu versuchen, und er besteht die Probe, indem er als lustiger Bräutigam wirbt und gewinnt, wo es am unglaublichsten scheint; der Dichter raubt ihm sogleich den Vorwand, seine Schlechtigkeit mit seiner Häßlichkeit zu entschuldigen. Aber indem er nun Ursache findet, sich an seinem Schatten zu weiden, indem er diesen Boden der Selbstverachtung verliert auf dem er seine schurkischen Anschläge pflanzen wollte, gewinnt er freilich um so größere Verachtung der Menschen aus der Erfahrung, daß sich ihm, dem Hinkenden, in Einem Nu die junge schöne Wittwe des glänzenden, ächt königlichen Eduard von Wales ergibt, der er ihren Gatten vor nicht lange erschlagen hat.

Wurzelt ein Theil der Verbitterung und des verbissenen Grim-

mes, der in Richard's Natur liegt, in dieſer Selbſtverachtung ſeiner äußeren Erſcheinung, ſo liegt dagegen ſeine Menſchenverachtung in der freigebigen Ausſtattung begründet, die die Natur ſeinem Geiſte zu Theil werden ließ, und in dem Selbſtgefühle, das ihm die Vergleichung mit den Menſchen ſeiner Umgebung eingab. Von vollendeter Gewandtheit in der Rede, von aufgewecktem Geiſte, von ſtechendem Witze ſchildert ihn Shakeſpeare wie die Chronik überall; in ſeiner gleißneriſchen Werbung um Anna, in ſeinen Sarkasmen, in ſeinen doppelſinnigen Reden ſpielt dieſe Gabe des beißenden und giftigen Witzes durch. Die ähnliche Gewandtheit zeigt er in ſeiner Behandlung der Menſchen, und in ihr ſpringt die ſelbſt dem Meiſter der Verſtellung kaum verſtellbare Verachtung Aller um ihn her zu Tage. Den dummtreuen Clarence berückt er mit Thränen; den offenen Haſtings macht er bis zuletzt glauben, daß er ſich Alles gegen ihn erlauben dürfe; die verhetzten Feinde am Hofe gängelt er, indem er im Hintergrunde bleibt, zu Haß und Mord; dem ehrgeizigen Buckingham ſcheint er lenkſam zu folgen, indem er ihn zum Bahnbrecher auf allen ſeinen heimlichen Wegen gebraucht; ſeine Feinde läßt er ausſaugen von den Freunden und Werkzeugen, die er zugleich auspreßt und dann wegwirft. Alle die Grey, die Buckingham, die Stanley ſieht er, als die Segel ſeines Ehrgeizes noch voll geſchwellt ſind, für gutmüthige Gimpel an, Alle in gleicher Weiſe, da doch nur der Eine ſich ganz ſo erweist, der Andere ſpäter von ihm ſelber tiefblickend und klug gefunden wird, der dritte vollends ihn in den Schlingen ſeiner eigenen Künſte zuletzt ſelber fängt. Mit grauſamer Geringſchätzung und tödtendem Stiche der Ironie läßt er den treuherzigen Haſtings ſich ſeiner Gunſt bei ihm rühmen, indem er ihn dem Tod in die Krallen wirft; mit höhniſcher Verachtung nennt er den Buckingham ſein Orakel, ſeinen Propheten, da er am gefügigſten an ſeinem Seile tanzt; mit einer plumpen Komödie läßt er ſich von Mayor und Bürgerſchaft von London die Krone antragen in einer Scene, die man nur aufführt, wenn man die Maſſe der Menſchen

für alberne Zuschauer der Possen ansieht, die wenige Künstler von Geschick auf der Weltbühne zu spielen geschaffen sind. Die erste Rolle auf dieser Bühne, den Helden und König zu spielen, das ist in dieser verachteten Umgebung das Ziel seines Ehrgeizes geworden, das ihn um so mehr anzieht, je entfernter es ihm die Verhältnisse und eine zahlreiche vorberechtigte Verwandtschaft gerückt haben.

Das Gefühl seiner geistigen Ueberlegenheit, seiner politischen und kriegerischen Gaben, das ihn mit Bewußtheit den Weg der Verbrechen betreten läßt, das ihn zum Spötter und Verächter der Menschen macht, macht ihn auch zum Verächter jedes sittlichen Gesetzes und prägt die freigeistige Natur in ihm aus, die sich über jedes Band des Blutes, jede Schranke des Rechts und jedes moralische Bedenken hinwegsetzt. Auf Sitte und Gefühl halten, das nennt er bei Elisabeth sich kleinlich in großen Dingen benehmen. Das Gewissen nennt er blos ein Wort für Feige, von Anfang an erfunden, um den Starken im Zaume zu halten, und diesen Zaum hat er zerrissen. Es scheint ihm einerlei, da er zuletzt im Zuge der Verzweiflung ist, was das Jenseits nach diesem Leben bringen werde. Mit diesem niedergedrückten Gewissen erscheint er herzloser als die Mörder, die er für Clarence und die Prinzen gedungen; mit schrecklicher Kälte scherzt er auf des „guten ehrlichen" Clarence Tod sinnend über die gewisse Beute; er liebt die hartgesottenen Burschе, die er mit jenen Worten Suffolk's in Heinrich VI. „dieß Ding", seinen Bruder, befördern heißt; er spricht im Ausdrucke roher Empfindungslosigkeit von dem „Kerl", dem Leichname des ermordeten Heinrich's VI. So breitet er Schrecken um sich her und übt die Kunst der Tyrannen, sich gefürchtet zu machen. Die Spannung nach den ersten Hinrichtungen nutzt er, um mit Riesenschritten weiter zu gehen, bis er so tief im Blute watet, daß ihn Sünde zu Sünde fortreißt. Mit Wonne sieht ihn die rachehungrige Margarete wie einen gierigen Hund über die Frucht aus seiner Mutter Schooße raubsüchtig herfallen.

Mit dieser Rohheit, mit dem wilden Wesen, mit der Soldaten-

natur des in Krieg und Blut Aufgewachſenen, mit dem Ariſtokratenſtolz auf ſeine hohe Geburt ſcheint es nun im Widerſpruch zu ſtehen, daß er zugleich mit der Gabe der vollendeten Verſtellung ausgeſtattet iſt und bald in gleißender Demuth, bald in beſtechender Liebenswürdigkeit, bald im Heiligenſchein des frommen Büßers auftritt. Die Chronik ſchon leiht ihm in Einem Athem die Eigenſchaften des gefälligen Weſens und des anmaaßenden Herzens; und der Dichter auch hat ihn ſchnell wechſelnd in unbeherrſchten Ausbrüchen der Wuth und des Trotzes und dann wieder in dem Schmelz honigſüßer Rede, jetzt in dem Weſen und Schein des leicht durchſchaubaren oder auch undurchdringlichen Heuchlers und dann wieder in aller Natur eines Rauhgeſitteten und eines zu den Künſten der Schmeichelei und Verſtellung ganz Unfähigen vorgeführt. Man hat gezweifelt ob dieſe verſchiedenen Eigenſchaften ſich mit einander vertrügen. Sollte ein Mann, dem die Heuchelei ſo natürlich war, ſo weit in Rauhheit und Rohheit der Sitten gehen, daß er bis zu jenem Grade blutdürſtiger Gewöhnung käme? Oder wenn dieſe Grauſamkeit ſeine eigentlichere Natur war, ſollte ein ſolcher Wüthender gerade jener vollendetſten Verſtellungskunſt Meiſter ſein? Oder wäre es denkbar, daß der Mann, der ſo ſelbſtbewußt und beſonnen in kalter Berechnung den Weg des Schurken zu betreten beſchloß, Furcht und Schrecken nur in geklügelter Abſicht um ſich breitete und ſeine blutigen Thaten, wie die Chronik andeutet, ohne eigentlichen Hang der Natur, nur aus Politik vollführte? Der Dichter, wie ſeine geſchichtliche Quelle, hat Richard's ſtolzen ſtrebſüchtigen Ehrgeiz, der in der Ueberlegenheit ſeines Geiſtes geboren iſt, zur Triebfeder ſeiner Handlungen und die Heuchelei zum Hauptmittel und Werkzeug ſeiner Plane genommen. Daß Richard dieß Mittel in ſeinem Weſen fand, reift erſt in jenem Monologe in Heinrich VI. (III, 3, 2.) die weitreichenden Entwürfe ſeines Ehrgeizes. Der Dichter hat dieſe Eigenſchaft in die Mitte dieſes Charakters gepflanzt; das Verhältniß und die Lage, in die er ſie zu dem übrigen Weſen

dieſes wunderbaren Ungeheuers gebracht hat, wie er es in den Andeutungen der Chronik vorgeſchrieben fand, dieß iſt einer jener pſychologiſchen Meiſtergriffe, mit denen dieſer Mann ſo oft das Ei des Columbus geſtellt hat.

Die Charakterform, die wir uns gemeinhin zur Heuchelei geſchickt denken, iſt die der ſchleichenden und liſtigen Schwäche, wie in unſerem Stücke Eliſabeth erſcheint, wie Stanley, der ein Fuchs ſchon in der Chronik genannt wird. Aber dieſer Charakterform wäre nie ein großes tragiſches Intereſſe abzugewinnen geweſen. Konnte nicht in die Uebung dieſer Verſtellungskunſt eine Kraft gelegt werden, die ſie zu einem wenn auch zweideutigen Verdienſte erhob, ſo war es unmöglich, für den heuchleriſchen Helden eine Theilnahme zu erzielen. Shakeſpeare hielt alſo die Züge der Geſchichte oder ſeiner Geſchichtsquelle feſt. Sein Richard iſt ein Krieger von unzweideutiger Tapferkeit. Er hat in ſeiner Natur, was aller Heuchelei gerade am meiſten entgegengeſetzt zu ſein ſcheint. Er hat Heftigkeit und auffahrendes jähzorniges Weſen angeboren, von ſeiner Mutter geerbt hat er die reizbare Empfindlichkeit nicht Tadel hören zu können, er war in ſeiner Kindheit eigenſinnig und launiſch, in den Schultagen verzweifelt, wild, wüthend, in der Jugend kühn und verwegen; ſeiner giftigen Zunge Lauf zu laſſen hat er ein natürliches Bedürfniß; mitten in ſeiner Liebesheuchelei und Schmeichelei bricht ſein Trotz ſtellenweiſe hervor; und wo er ganz und nur auf's Heucheln geſtellt iſt, liebt er es ſich in ſolche Lage zu bringen, daß er dieſem Naturell keinen Zwang anthun muß. Seinen ungerechten Haß und unheimliche Nachſtellung gegen die Verwandten der Königin birgt er hinter der Maske des offenen und gerechten Zornes über angeblichen Haß von *ihrer* Seite. In dieſem brüsken Naturell, das allen Einwänden, Schwierigkeiten und Gefahren eine kecke Stirn zeigt, iſt, wie man ſieht, ſogar ein Widerwille gelegen zu kriechen und ſich zu beugen; und nur dem Streben nach der Stelle, wo jeder ſich vor ihm beugen ſoll, bringt Richard das Opfer, jeden tauglichen Schein anzulegen.

Daher iſt er im Verlaufe ſeines Lebens erſt im geſetzten Alter dazu gekommen, die Heuchelei in ſich auszubilden, zugleich ſtolz und liſtig, ſchlau und blutig, milder aber verderblicher zu erſcheinen. In Folge eines Entſchluſſes und Planes iſt er dazu gekommen, nicht nur ein Schurke zu werden, ſondern auch ſeine Schurkerei und ihre Ziele möglichſt zu bergen. Für einen ſo angelegten Menſchen gehört Selbſtüberwindung und nicht gemeine Geiſtes- und Seelenkraft dazu, die heuchleriſchen Gaben, wie tief angeboren er ſie in ſich fand, zu dem Grade zu bilden, daß ſie ſeine angeborene Wildheit beherrſchen. Und daher kommt es, daß in dem Ausgang ſeines Schickſals, als ihn das Unglück überfällt, als ſeine innere Stärke bricht, als die Spannkraft dieſer Selbſtbeherrſchung nachläßt, der Heuchlermantel plötzlich von ſeiner Schulter gefallen iſt: dann kehrt ſeine alte und erſte Natur wieder, die heftige Störriſchkeit ſeines Weſens tritt neu hervor, er verliert den Kopf, den er auf der langen Bahn ſeiner ehrgeizigen Strebungen ſo gut beiſammen hatte, ſein gequältes Innere verräth ſich in jedem Nu, wie er in Gedanken und Abſichten wechſelt und ſpringt und ſich verwirrt. Aber vorher, ſo lange er ſeiner ſelber Meiſter iſt, treibt er die Kunſt der Verſtellung zu der Höhe, daß er die ſchöne Wittwe, der er Verwandte und Gatten getödtet, ſich mit der Zauberkraft der Rede und mit einer Werbekunſt, die an Romeo's Innigkeit erinnern kann, erſchmeichelt, daß er das Anſpeien der Umworbenen erträgt, daß er ihr, ſeines Erfolges bereits ſicher, ſein Schwert bieten darf ihn zu durchbohren; er treibt die Heuchelei zu der Höhe, daß er als der Verfolgte und Bedrohte erſcheint, wo er Alle untergräbt und vernichtet; daß er den plumpen Polterer ſpielt, wo ſein Haß am verſteckteſten und giftigſten ſchleicht; daß er ſeine brutalen Sitten fürchten macht, wo ſeine feinſten Ränke zu fürchten ſind: ſo daß der Schauſpieler wohl zu unterſcheiden hat, wo ſeine Heftigkeit ausbrechende Natur und wo ſie angenommene Rolle iſt. Er treibt die Verſtellungskunſt zu der Höhe, daß Er, der Schrecken der Menſchen, ſich ſanft und mitleidsvoll, zu kindiſch thö-

richt für die Welt nennen, mit christlichen Werken und Uebungen umgeben, daß Er, an Körper und Seele ein Teufel, im Lichte des Engels erscheinen darf, daß ein Feind wie Rivers an seine Frömmigkeit, ein ehrlicher Mensch wie Hastings an seine völlige Unfähigkeit sich zu verbergen, eine Anna an seinen reuigen Rückblick auf sein blutiges Kriegshandwerk, der fallende Clarence an seine brüderliche Liebe glaubt. Auf der letzten Stufe zu dem Throne spielt er dann, mit Buckingham wetteifernd in Heuchelei, jene plumpen Scenen, die ihn aus weltverschmähender frommer Beschaulichkeit auf den Königssitz zu nöthigen scheinen sollen: in dem äußersten Stadium läßt er in Ungeduld die Maske der Feinheit fallen, mit der er bisher die gespielte Heuchlerrolle selber versteckt hatte. So bald er am Ziele ist, geht er Buckingham mit frecher Zumuthung des Mordes an und fragt bei dem ersten besten Pagen nach einem Miethlingsdolch, er findet nicht länger nöthig Heimlichkeit zu treiben, er zwingt sich nicht im geringsten, dem Buckingham Unmuth und Ungnade zu bergen. Nur da ihm aus Richmond's Rüstungen Gefahr droht, da er dessen Verbindung mit der Tochter der verwittweten Königin hindern will durch seine eigene Verbindung mit ihr, da, der schlauen Elisabeth gegenüber, sucht er noch einmal genöthigt dieselben Zauberkünste und mit derselben Meisterschaft, wie einst bei seiner Werbung um Anna, und mit demselben Erfolge hervor. Gleich darauf aber, da die Flüche der Margarete sich an ihm erfüllen und ihm seine Sicherheit, sein Selbstvertrauen, seine Macht über sich selber rauben, zerfällt seine Kunst zugleich mit seinem Glücke.

Die Fäden sind schwach, mit denen der Charakter Richard's an die gute Seite der menschlichen Natur geknüpft ist; ohne eine solche Gestalt in den beglaubigten Büchern der Geschichte gefunden zu haben, hätte Shakespeare vielleicht nicht gewagt, weder sie selbst, noch später seinen Edmund und Jago zu schildern. Der Dichter hat gesucht, für ihn dadurch zu interessiren, daß er die Fäden, die ihn an das Böse ketten, desto stärker gemacht hat. Die Stärke seines

Willens iſt nicht allein gegen Andere, ſondern auch gegen ſeine eigene Natur gekehrt, und dieſe Ueberwindungskraft fordert allemal die menſchliche Bewunderung heraus. Selbſt jene Betäubung ſeines Gewiſſens ruht nicht auf einer angeborenen Verhärtung und Verſtocktheit, ſondern auf einem Siege über deſſen ernſteſte Regungen. Hier hat der Dichter an die feinſte Stelle den Einen Faden gelegt, der dieſes Scheuſal dennoch mit der lichten Seite des menſchlichen Weſens verknüpft. Ungläubig wie er ſich zeigt, iſt dieſer Held der Bosheit gleichwohl von Aberglauben nicht frei; darin verräth ſich das doch nicht ganz bezwungene Gewiſſen, darin die verdrückte Spur des guten Keims in ihm. Wo die Margarete (I, 3.) ihre Flüche über ihn ausſchüttet, unterbricht er vor dem entſcheidenden Worte ihre Rede und ſucht ihren Fluch auf ſie ſelber zurück zu leiten. Er leugnet freigeiſtig die Wirkſamkeit der Flüche, aber nur weil er in der That ihre Wirkung fürchtet. Es iſt Richmond's Größe von Heinrich VI. ſchon prophezeiht worden, dieſe Erinnerung ſchon ſchlägt ihn bei deſſen Unternehmungen mit lähmender Kraft. Ein Wahrſager hat ihm ſeinen Tod prophezeiht, bald nachdem er Richmond geſehen, dieß mahnt ihn ſchon ängſtlich (der Zug iſt der Chronik entlehnt), wie er den Namen Rougemont nennen hört. Als er auf den Mord der unſchuldigen Prinzen denkt, beſinnt er ſich auf die Sprichwörter im Volksmunde, die jungem Witze kurzes Leben verheißen, als ob er einen Troſt darin ſuchte, ſich hinter einen ſolchen Schickſalsſpruch zu verſtecken; denn auch bei den Frauen, die er bethört, ſucht er ſeine Unthaten auf das unvermeidliche Schickſal zurückzuführen. Dieſe leiſe Stimme, die am Tage Bewußtſein und Wille in ihm zurückdrängt, bricht ſich des Nachts, wenn ſeine geiſtigen Kräfte ruhen, Bahn durch die Hemmungen; er iſt immer von ſchrecklichen Träumen geplagt und vor dem Tag der Schlacht mit Richmond ſteigen (auch nach der geſchichtlichen Sage) jene quälenden Geiſter der von ihm Gemordeten vor ihm auf und ſchlagen ihn mit Verzagen; das unterdrückte Gewiſſen rächt ſich des Nachts und in der entſcheidenden Nacht

erdrückt es ihn. Der alle höheren Mächte ſich gerne in realiſtiſcher Freigeiſtigkeit ausgeredet und heuchelnd den Himmel ſelbſt bethört hätte, unterliegt zuletzt ihrer offenen Gewalt. Die ſchrecklichen Mahnungen treiben ihm kalte Tropfen auf die Stirne, die kurzen Fragen der Beängſtigung verrathen ihn, die er in beklemmtem Athem ausſtößt, er erliegt in dem letzten Verſuch ſich ſelbſt zu ſchmeicheln, ſich ſelber Selbſtliebe zu heucheln, in dem letzten Verſuch ſeiner erſchöpften Kraft, Herr über die andere Stimme zu werden: die tauſend Zungen ſeines Gewiſſens gewinnen es über die tauſend Zungen ſeiner Selbſtverhüllung. Aber ſo weit geht immer noch ſeine Kraft, daß er auch jetzt den verzweifelten Kampf mit den inneren Mächten fortkämpft, daß ſich „tauſend Herzen groß in ſeinem Buſen regen", als er ſich mit gebrochenen Kräften zu den Wunderthaten ſeiner Schlacht erhebt und, nach dem Winke der Chronik, in ſeinem Trotze untergeht. Er fiel, ſagt der Verfaſſer des Geiſtes Richard's, da Größe größer als ſie ſelbſt ſein wollte, und dieſe Ueberhebung der Willenskraft macht den Schrecklichen zu der ächt tragiſchen Geſtalt, die einen Antheil erzwingt trotz aller der Ruchloſigkeit, die von ihr abſtößt.

Dem Schauſpieler iſt nie eine größere Aufgabe geſtellt worden. Es iſt der Reiz und die Größe dieſer Aufgabe nicht darin gelegen, daß der Spieler, wie Steevens ſagt, abwechſelnd den Helden und Liebhaber, den Staatsmann, den Bouffon, den Heuchler, den verhärteten und reuigen Sünder zu machen hat; nicht darin, daß er zwiſchen der höchſten Leidenſchaft und dem familiärſten Ton der Unterhaltung, zwiſchen dem Ausdruck der Zuverſicht bald in die Kraft des Kriegers, bald in die Liſt des Diplomaten, bald in die Redekunſt des ſchmeichleriſchen Liebhabers zu wechſeln und in dem reichſten Stoffe zu ſcharfen Uebergängen und zur feinſten Schattirung, zu allen pantomimiſchen und rhetoriſchen Künſten zu wirken hat, ſondern darin, daß er aus allen dieſen Tönen den Leit- und Grundton herausfinden ſoll, der ſie alle verbindet. Der Dichter hat die Züge der Chronik

herüber genommen, aber in der Hauptſache eine durchgreifende Aenderung vorgenommen. Die Chronik ſcheint Richard die Heuchelei zum Naturell geben und die Grauſamkeit in ihm mehr als ein kaltes Werk der Politik darſtellen zu wollen; der Dichter dagegen hat ihm den Hang zu aller Verwilderung eingeboren und umgekehrt die Heuchelei zu einem gewählten Mittel ſeines Ehrgeizes gemacht. Die entſcheidenden Monologe in Heinrich VI. und im Beginne unſeres Stückes machen dieß unzweifelhaft. Die ganze Rolle hat der Dichter vielleicht mit Abſicht in einen für den Künſtler ungemein intereſſanten Gegenſatz zu Heinrich V. gebracht. In ſeinen frühern Jahren führt der Prinz Heinrich aus Naturdrang ein wildes wüſtes Jugendleben, in einer Art unfreiwilliger — Verſtellung nicht, ſondern Verbergung und Verhüllung ſeiner edleren Natur; er folgt ſeinem bürgerlichen Hange nach niederen Vergnügungen, wobei er ſich in hellem Bewußtſein vornimmt, dieſe Rolle künftig in ſeiner königlichen Stellung abzulegen. Richard dagegen, deſſen rauhe Natur die Schickſale zuerſt auf den Weg gelenkt haben, wo er in Kampf und Schlacht, für ſeine Familie mehr als ſich ſelber wirkend, wenn nicht ein liebenswerther doch ein achtungswerther Mann geworden wäre, beſinnt ſich bei der erſten Unterbrechung dieſes äußeren Thatenlebens auf eine Ablegung ſeines kriegeriſchen Hanges und auf eine weit angelegte Diplomaten- und Intrigantenrolle, die ihn den Weg zur Krone führen ſoll. Die merkwürdigſten entgegengeſetzteſten Rollen ſind in beiden Figuren dem Spieler geboten: in Heinrich, der mit der erdenklichſten Entfernung von allem Komödienweſen als ein Muſterbild ſchlicht bürgerlicher Natur geſpielt ſein will, und in dieſem Richard, der ein Proteus an Verwandlungskünſten iſt, der ſelber Roscius heißt und mit Schauſpielerkünſten zur Krone gelangt.

Sobald dieſer Charakter feſtgeſtellt und ſein Mittelpunkt erkannt iſt, iſt auch der Mittelpunkt und der Gedanke des Stückes ſelbſt begriffen; denn Richard füllt dieſe Mitte ganz aus. Dieſe ausſchließlich vorragende Stellung Richard's und ſeine hochtragiſche Na-

tur hat dieſer Hiſtorie den Charakter mehr eines reinen Trauerſpiels verliehen; wie in Shakeſpeare's freieſten Tragödien ordnen ſich die ſämmtlichen Perſonen des Stücks in eine innere Beziehung zu der Hauptfigur und dem Hauptbegriffe des Stücks, während ſonſt die Eigenheit der hiſtoriſchen Stücke iſt, daß ſie die Ereigniſſe und Thatſachen auf weitere Gruppen handelnder Figuren auseinandertheilen, die unter ſich nicht überall in dem engen Zuſammenhange ſtehen, wie die Charaktere der frei entworfenen, von keinem geſchichtlichen Stoffe gebundenen Stücke. Sobald man von Richard aus und im Verhältniſſe zu ihm die übrigen Figuren des Stückes betrachtet, ſo wird man das Band der Ideen mit Leichtigkeit erkennen, das ſie zuſammenknüpft.

Der übermänniſchen Stärke in Richard ſind zuerſt die Frauen in der Blöße der weiblichen Schwäche gegenübergeſtellt. Die Anna, die er im Anfang des Stückes umwirbt, kann in dieſer hinfälligen Weiblichkeit, die ohne alle ſittliche Stütze geblieben iſt, weniger Verachtung als Mitleid erregen. Sie haßt und heiratet; ſie flucht der, die das Weib des Mannes wird, der ihren erſten Gatten getödtet, und ſie unterwirft ſich ſelbſt dieſem Fluche; und dann als ſein Weib iſt ſie in dem Bunde mit ſeinen Feinden gegen ihn. So iſt, ſagt der Dichter des Geiſtes Richard's, ſo iſt der Weiber Liebe und Treue nicht in Wolle gefärbt, die Zeit und die Männer beflecken beide. Es iſt nicht oft gewagt worden, was der Dichter hier that: der eine Scene voll Unwahrſcheinlichkeit vorführt, worin dieſe Anna die Hauptrolle ſpielt, deren Charakter in keiner Weiſe früher vorbereitet oder geſchildert iſt, wo in der unnatürlichſten Situation ſich Eitelkeit, Selbſtgefälligkeit und Schwäche im Momente darſtellen müſſen; die Rolle einer Matrone von Epheſus im Trauerſpiele, die aber weder unglaublich noch gezwungen iſt. Man muß dabei im Auge haben, daß der Mord ihrer Verwandten ſich mit den unvermeidlichen Uebeln des Kriegs und der Abwehr entſchuldigen läßt. Man muß den außerordentlichen Grad der Verſtellung in Anſchlag bringen, der auch

kundigere Männer täuſcht; weshalb der Künſtler, der Richard zu ſpielen hat, zwar mehr als Schauſpieler denn als Verliebter werben, aber doch bis an die Grenze der Täuſchung ſelbſt für den eingeweihten Zuſchauer gehen muß. Man hat ferner zu erwägen, wie die Rolle der Reue und Buße einen tapfern Soldaten kleidet und wie verzeihlich die weibliche Schwäche iſt, die ſich in dem Gedanken gefällt, einen ſolchen Reuigen ſtützen und retten zu wollen; man muß ſich erinnern, daß die ungewohnte Milde von Unholden dreimal wirkſamer iſt als die Sanftmuth der Schwachen; und man hat in geſchichtlichen Beiſpielen unſerer Tage noch die Erfahrung gemacht, wie zarte weibliche Charaktere ſich der Brutalität vermählt haben in dem Bewußtſein, die männliche Barbarei wenigſtens im Hauſe zu zähmen. Wie wenig der Dichter bei dieſer Scene ein ſchlechtes Gewiſſen hatte, ſchien er dadurch beweiſen zu wollen, daß er ſie gegen Ende des Stückes noch einmal in der Werbung Richard's um die Tochter ſeiner Erbfeindin, bei der Mutter ſelber, wiederholt. Noch einmal betheuert Richard, daß er ſeine Unthaten nur aus Liebe zu der Beworbenen that, noch einmal ſpielt er den Büßer und weist auf beſſere Zeiten, noch einmal lockt er die Mutter durch die Ausſicht auf den Thron für ihre Tochter, er gewinnt ſie durch die Vorſpiegelung des Guten, das ſie dem Lande durch ihre Einwilligung gewähre; und die Furcht, ſo gibt ſchon die Chronik an, wirkt ihr Theil mit, vor dem Manne, dem nichts zu weigern iſt, ohne ſich zu verderben. Dieß letztere ſchon ſtellt die Eliſabeth in dieſem Verhältniſſe günſtiger als Anna, da er dieſe umwarb, wo er noch nicht der Allmächtige war, der er jetzt iſt. Aber es iſt noch ein wichtigerer Punkt, der dieſe zweite Scene nicht als bloße Copie der erſten erſcheinen läßt. Eliſabeth verſpricht zu gleicher Zeit dieſelbe Tochter dem Prätendenten Richmond, dem Nachkommen der Lancaſter, der nachher durch dieſe Verbindung die rothe und weiße Roſe vereinigt und verſöhnt. Eliſabeth täuſcht ſo den Täuſcher Aller, und für den Fall des unglücklichen Ausgangs von Richmond's Unternehmen hat ſie vielleicht der Tochter den Thron

gerettet. So weit reicht die weibliche Schwäche ihres persönlichen und mütterlichen Ehrgeizes allerdings, so weit aber auch die Gabe der tiefinnerlichsten Verstellung, die dem Weibe so leicht von Natur eigen und sogar mit einer Art Arglosigkeit gepaart ist. Dieser Gegensatz Elisabeth's gegen Richard ist auf das glücklichste ergriffen. Sie ist schwach und zu jeder Gehässigkeit, zu jeder Familienantipathie durch ihre Verwandten zu stimmen, aber sie ist auch gut, in ihrem äußersten Grame mild und nicht fähig zu fluchen, wo sie es gern von Margreten lernen möchte. Mit dieser Güte und Schwäche überlistet sie den Argen und Starken, der ihr Haus vertilgt hat, denn sie ist klug und fernsichtig, sie ist die Mutter ihres geistverwandten Sohnes York, sie durchschaut Gloster von Anfang, sie sieht in Rivers' Fall sogleich den Untergang ihrer ganzen Familie voraus; sie faßt dann, auch geschichtlich, den Plan, in Richmond die Häuser York und Lancaster zu versöhnen, und sie ist die Seele der ganzen Verschwörung, die Richard's Fall entscheidet.

Das Seitenstück ihrer Schwäche ist der König; er ist das Gegenstück ihres Scharfblicks. Er wie sein Bruder Clarence bilden die Gegensätze sicherer Arglosigkeit gegen den heimtückischen Bruder, der sie beide mit und durch einander schlägt. So sind auch die Verwandten der Königin sicher und ohne Harm; ein habsüchtiger, neugebackener Adel, übermüthig, schnöde, nur dem groben Gloster gegenüber demüthig, in dessen offene Schlinge sie fallen. Noch schärfer ist der Gegensatz der Arglosigkeit in Hastings gezeichnet. Er ist offenherzig, treu, plauderhaft, aufrichtig, im harmlosesten Glücke, von losen Sitten, aber allem Mistrauen fremd; er traut auf Catesby wie auf Richard, er läßt sich Warnungen und Träume nichts anfechten; er triumphirt mit unvorsichtiger Freude über den Fall seiner Feinde, da ihm das gleiche Loos droht, er will im Vertrauen auf Gloster's Freundschaft im Rath seine Stimme für ihn abgeben, als dieser ihn bereits dem Tode geweiht hat, weil er mit der immer gleichen Offenheit und aller Verstellung unfähigen Natur geäußert hatte, die Krone

werde auf Richard's Haupte ſchnöde entſtellt ſein. Die ganze Scene III, 4.), in der dieß vorgeht, iſt ſogar in den charakteriſtiſchſten Einzelheiten der Rede der Chronik entlehnt. Dagegen iſt die Beziehung, in die Shakeſpeare den Brakenbury geſtellt hat, ſein Eigenthum: dieſer ſpielt in der Chronik eine ganz andere Rolle als in dem Trauerſpiele. Er in paſſiver Weiſe, wie die Catesby und Tyrrel in activer, fördert die Plane und Thaten Richard's, die ohne dieſe bereiten Werkzeuge nicht den gleich leichten Verlauf gehabt hätten. Dieß ſind die gemietheten Heuchler, die nach jedem Winke eine beliebige Rolle annehmen, nach jedem Winde ſich drehen, die ſich, wie Brakenbury, gar nicht fragen und ehrlich beſinnen, was ihres Herzens Sinn iſt, die „ſchuldlos an der Meinung" ſein wollen und gewiſſenlos und ſtumpfſinnig geſchehen laſſen was da will. Ein feineres Werkzeug Gloſter's iſt Buckingham. Er iſt ihm ganz zur Seite geſtellt als ein blaſſeres Abbild ſeines Ehrgeizes und ſeiner Heuchelkunſt. Er hat die kleineren Gegenſtände ſeiner Vergrößerungsſucht, wie Richard ſeine großen, und will dieſen zum Werkzeuge dafür gebrauchen, wie dieſer ihn. Gloſter hilft ihm die ihm im Wege ſtehen, die Verwandten der Königin, wegzuräumen und Buckingham heuchelt ſeine Verſöhnung, hinter deren Schild er ihnen den Tod bereitet. Dafür hilft er dann Richard den Weg zum Throne bahnen, und das mit den gleichen Künſten. Er dünkt ſich ein ächter Schauſpieler zu ſein, der ſchreckhafte Blicke und erzwungenes Lächeln zu ſeinem Dienſte hat, er hilft die Bürger bearbeiten, er ſpielt die Poſſenſcenen in Baynardscaſtle mit. Er erſcheint nur allmälig in Gloſter's Schlingen gezogen; Margrete ſelbſt ſieht ihn anfangs als unſchuldig an; ihre Flüche berühren ihn nicht; er glaubt nicht an Flüche, wie auch Gloſter ſich ſtellt, aber er muß es lernen; überall zurückbleibend hintet Richard, im Guten wie im Böſen, ſchaudert er vor dem Mord den ihm dieſer zumuthet; da er verſtimmt iſt über die Vorenthaltung des Preiſes, den ihm Richard für ſeine Hülfe verſprochen hatte, weiß er ſich nicht weiter zu verſtellen, während Gloſter in ſeiner Verſtimmung über

Haſtings grade beſonders vergnügt und heiter erſcheint. — Ihm gegenüber ſteht dann wieder Stanley, als der eigentliche ſchleichende Heuchler, der wie Eliſabeth in ihrer weiblichen Weiſe den Richard mit ſeinen eigenen Waffen beſiegt. Mit Richmond verwandt hat er von Anfang an Urſache, vorſichtig zu gehen; er iſt aus einem Feind der Königin Eliſabeth ihr Freund geworden zu dem gemeinſamen Ziele; er hat das Auge überall; er warnt den Haſtings, wiewohl vergebens; er unterhält mit Richmond langdauernde Verbindungen, die er auf die unſcheinbarſte Weiſe von einem Pfarrer unterhalten läßt. Die Geſchichte ſelbſt findet es unbegreiflich, daß Richard den verdächtigen Mann wie von Gott geblendet nicht verhaftete. Shakeſpeare ſucht es vortrefflich zu erklären, indem er Stanley ganz die gleichen Künſte leiht die Gloſter beſitzt. Wie dieſer den Greys ſeine heimlichen Schliche unter offenem Unmuth zu verbergen ſuchte, ſo macht ſich Stanley überall mit freier Stirne zum wachſamſten Beobachter der Richmond'ſchen Plane; er bringt Richard zuerſt die Nachricht von Dorſet's Flucht zu Richmond: er bringt ihm die Nachricht von Richmond's Landung; er überläßt ihm ſeinen Sohn zum Geiſel und ſetzt in dieſem Falle der Noth das liebſte Leben auf's Spiel, um ſeine täuſchende Rolle vollaus zu ſpielen, die ihm die Krone einträgt, die Richard Reich und Leben koſtet. Richmond iſt die einzig reine Figur, die eine beſſere Zeit verkündigt. Der Dichter hat, um dieſen Gründer des Hauſes Tudor, den Großvater der Königin Eliſabeth zu feiern, wenig thun zu müſſen geglaubt, nachdem er ſeinen Gegner Richard ſo viel als möglich geſchwärzt hatte. Der fromme Feldherr Gottes war wie die Prinzen, Eduard's Söhne, aus dieſer ſchauderhaften Umgebung am Hofe zeitig entfernt worden; der Segen Heinrich's VI. ruhte auf ihm. Die Prinzen dagegen fallen der ſchrecklichen Zeit noch zum Opfer. Darüber wollen wir unten bei dem König Johann eine Bemerkung machen. Die Zeichnung der beiden Knaben iſt ein Meiſterſtück, das allen Greenes und Marlowes unmöglich geweſen wäre. Mit wie wenigen Mitteln iſt in dem Prinzen

von Wales eine Anlage entwickelt, die eine vollkommene Menſchheit verſpricht! In ſeinen Worten über ſeines Vaters Tod und Titel, wie viel Zartgefühl und Beſcheidenheit! In der tadelnden Frage an ſeinen Bruder („ein Bettler?"), welch feiner Hinweis auf Schicklichkeit! In der Replik an Gloſter: Er fürchte keine Oheime und für keine Oheime, die todt ſind, welche Vorſicht und zugleich welche Geiſtesſchärfe in dem dreideutigen Satze! Und hiergegen in wie ſchönem Gegenſatze ſteht wieder der behende Witz des kühnen, frühreifen, vorwitzigen und geiſtreichen York, den er ſo feinfühlig ſelber ſchwächt durch gutmüthige Abſtumpfung des Stachels. In beiden, könnte man glauben, ſeien die gegenſätzlichen Eigenſchaften von Heuchelei und rückſichtsloſer Offenheit ermäßigt auf die Eigenſchaften, wie ſie natürlich und menſchlich ſind, bei Eduard zu ſeiner Rückſichtsnahme und Vorſicht, bei York zu dem Drange der Aeußerung, der ſelbſt einen kecken Einfall ſchwer zurückhält aber doch ſchonend zu mildern weiß, ſo daß auch dieſe beiden Figuren in einen feinen Bezug zu dem Hauptgedanken des Stückes geſetzt wären.

Nachdem wir alle dieſe Seiten- und Gegenſtücke neben Richard betrachtet haben, darf es ſcheinen, als ob ſie ſämmtlich nicht mächtig genug wären, der übermächtigen Natur des Helden ein entſprechendes Gegengewicht zu geben. Der Dichter hat auch in der That einen noch gewaltigeren Gegenſatz geſucht, um über dem tückiſchen Gang des wühlenden Ebers ein höheres Auge zu zeigen, das ihn zu belauſchen, und eine Macht, die ihn zu kreuzen fähig wäre; er hat ſeinem ſteigenden Glücke ein gefallenes Glück gegenüber geſtellt, ſeiner tiefen Heuchelei eine Rückſichtsloſigkeit, die ihr jeden Augenblick den Schleier zerreißt, ſeiner Blutgier eine Sorgloſigkeit, die des Todes ſpottet. Es iſt die Geſtalt jener Margrete, der Wittwe König Heinrich's VI., die einſt als eine Bettlerin nach England herübergekommen war, alles Unheils Samen dahin gepflanzt, alles Unglück und Aller Haß auf ihr eigenes Haupt gewendet hatte, und jetzt verbannt iſt und am Schluſſe als Bettlerin nach Frankreich zurückkehrt. Ehe ſie dieß aus-

führt (und dieß ist ganz eine dichterische Anordnung unseres Tragöden), weilt die Gehaßte noch in der Mitte der gehaßten Umgebung, um das Ende des schrecklichen Trauerspiels an Allen zu erleben, nachdem sie selbst von der Scene bereits abgetreten war. Verarmt, von abgestorbenem Ehrgeize, trotzt sie der Gefahr und dem Tode, der auf ihr Bleiben gesetzt ist; drängt sich in den Kreis ihrer Feinde und, ganz unfähig sich zu beherrschen, ganz unwillig sich und ihr Inneres zu verbergen, in machtloser Leidenschaft, in unkluger Offenheit, in prophetischer Wuth wirft sie die schonungslosesten Vorwürfe, die rücksichtslosesten Wahrheiten und die furchtbarsten Flüche — wie die laute Posaune des Gerichts Gottes — auf die gesunkene Menschheit um sie her. Und diese Worte haben mehr Wucht und Macht, als alle die Blutthaten Richard's und seine listigen Ränke, und ihr Hunger nach Rache wird mehr gestillt als Richard's Durst nach Größe. Der alte York (in Heinrich VI.) hatte sie einst verflucht, als sie den weiblichen Greuel beging, ihm ihr Tuch in seines Sohnes Rutland Blut getaucht zu reichen; sein Fluch war an ihr erfüllt worden, als sie Thron, Gatten und den Sohn verlor, den Richard ihr erstach und bei dessen Fall alle die Rivers, Grey, Hastings und Vaughan mitschuldig anwesend waren. An diesem Tage aber ging die Kraft des Fluches von York auf sie über, und sie geltend zu machen an allen ihren Feinden schnaubt ihre rachsüchtige Seele. Das vielfache Weh, das sie an ihren Feinden erlebt, versüßt ihr das eigene Elend, und sie möchte ihr müdes Haupt aus dem Joche ihres Jammers schlüpfen, um es der gehaßten Elisabeth zu überlassen. Wir haben früher (zu Heinrich VI.) gesagt, daß auch die Chronik schon bei dem Tode des Sohnes der Margrete die Bemerkung macht, daß alle diese Anwesenden später den gleichen Kelch getrunken „in Folge der verdienten Gerechtigkeit und gebührenden Strafe Gottes". Dieses Gericht ist in der grausigen Margrete und ihren Flüchen verkörpert, aus der die Straferinnys ihre furchtbaren Orakel spricht. Mit einer auffallenden Grellheit, Deutlichkeit und Vervielfältigung hat Shakespeare diese

Verwünſchungen ſprechen, wiederholen und ſich erfüllen laſſen. Margrete hat den Fluch über alle jene Mitthäter der Unthat an ihrem Sohne geworfen und er kommt an allen zur Reife; er erfüllt ſich an dem ſterbenden Eduard; er erfüllt ſich an Clarence, der meineidig geworden war, als er für Lancaſter zu fechten gelobt hatte; er erfüllt ſich an Haſtings, der falſche Verſöhnung vor dem ſterbenden Eduard geſchworen hatte; er erfüllt ſich an Eliſabeth, die, nur noch der eitle Schein von ihr ſelbſt, ohne Bruder, ohne Gatten, faſt ohne Kinder zurückblieb; auf Buckingham ſelbſt fällt ihre bloße Warnung, die ſie an den noch Schuldloſen richtete, wie ein Fluch, da er ſchuldig geworden war. Es iſt nicht genug, daß Margrete dieſe Flüche über Alle ausſpricht, die meiſten, Buckingham, Haſtings, Anna, rufen auch über ſich ſelbſt unter ſündigen Verheißungen die Verwünſchung herab, und wenn ſie eintrifft, wird noch einmal an die richtige Vorherſage erinnert. Auf Richard ſelbſt endlich häufen ſich, an ihm erfüllen ſich dieſe Racheflüche am deutlichſten und auch Er ruft ſelbſt in dem Momente ſeines ungezähmteſten Trotzes (IV, 4.) den Fluch auf ſich ſelber herab. Ja noch nicht genug: ſeine eigene Mutter, die Herzogin von York, die, in die Mitte zwiſchen Eliſabeth und Margrete geſtellt, die heftigſten Aufloderungen der Einen und die milde Faſſung der Andern nach Zeit und Anlaß wechſelnd beſitzt, die eigne Mutter Richard's ſagt ihm (IV, 4.), ihre Gebete würden auf der Seite ſeiner Feinde ſein; und ſie wünſcht, ihr Fluch möge am Tage der Schlacht ſchwerer auf ihm laſten als ſeine Rüſtung. Von dieſem Einen Fluche iſt dann in den Scenen vor der Schlacht von Bosworth ein trefflicher Gebrauch gemacht, der mehr werth iſt, als alles Uebrige, wozu der Dichter dieſe Verwünſchungen genutzt hat. Ohne daß auf jenen mütterlichen Ausſpruch zurückgeblickt würde, ohne daß ſich Richard ſeiner erinnerte, bürdet ihn dort (V, 3.) ſein Helm, ſo daß er ſich ihn leichter machen läßt, und laſten ihm die Lanzen im Arme, die er mit leichteren tauſcht. Dieß iſt beſſer als die gehäufte Einprägung der ſcharfen Flüche und ihr buchſtäbliches und immer

erneuertes Eintreffen; und beſſer auch iſt die Verwünſchung der vorübergehend gereizten Mutter bei einem herausfordernden Anlaß, als das ſtehende Uebermaaß der Racheflüche Margretens. Aber nur das Uebermaaß und die Häufung wird zu tadeln ſein, nicht die Sache ſelbſt. Man hüte ſich, auf die Seite der Ausleger zu treten, welche die Einführung der Margrete überhaupt und ihr Schelten am Hofe thöricht finden, wie die Werbung Richard's auf der Straße. Aber es iſt ein weiſer Gegenſatz, der dieſes Auftreten Margretens bedingt, und ſelbſt die grelle Hervorhebung ihrer Flüche und ihrer Erfüllung hat eine weiſe Abſicht. Je verſteckter die Sünden dieſer Heuchlerbrut geübt wurden, deſto ſichtbarer und lautbarer ſollte ſie die Strafe ereilen; es ſollte gegen die Heimlichkeit und den Trug der Menſchen die klare Vergeltung Gottes um ſo deutlicher erſcheinen; und an den Uebelthätern, die den Himmel ſelbſt zu berücken dachten, die an die rächende Gewalt und den Fluch nicht glauben der in böſen Thaten ſelber gelegen iſt, ſoll der Eingriff der ewigen Gerechtigkeit recht faßbar und greifbar erſcheinen. Auf dem Wege zum Tode ſagt Buckingham: „Der Allſeher, mit dem ich tändelte, hat mein heuchleriſch Gebet auf mein Haupt gekehrt und mir im Ernſte gegeben, was ich im Scherze bat“. Und eben ſo entlädt ſich auch auf Richard's Scheitel der eigene Fluch, den er muthwillig auf ſich herabbeſchwor.

Richard II.

Die Zeitbestimmung von Richard II. ist bereits oben angedeutet worden; wir vermutheten, daß er bald nach Richard III. geschrieben sei. Leidenschaftlich gehobenere Stellen, auch Eine (V, 3.) die einen tragischen Stoff fast in humoristische Behandlung zieht, sind noch in Reimpaaren verfaßt; auch überschlagende Reime und Alliterationen kommen noch vor. Der ganzen tiefsinnigen Anlage und Charakteristik, so wie der Führung der geschichtlichen Fabel nach ist das Stück, gegen Richard III. gehalten, fortgeschritten; abgesehen von dem Bühneneffecte, nennt es Coleridge mit Recht das erste und bewunderungswürdigste von Shakespeare's rein historischen Stücken, in denen die Geschichte die Fabel bildet, nicht blos wie in Heinrich IV. leitet. Die geschichtlichen Handlungen, die Richard umfaßt, gehen vom September 1398 bis Februar 1400. Alles Wesentliche der Thatsachen ist streng aus der Chronik von Holinshed beibehalten; wo sich Shakespeare Freiheiten erlaubt, ist es in jenen Aeußerlichkeiten, die er nirgends achtete, wo er sie dichterischen Zwecken dienstbar machen konnte.

Eine dramatische Vorarbeit hatte Shakespeare auch bei diesem Stücke, die uns aber nicht bekannt ist. Wir wissen nur aus dem Berichte eines Dr. Forman, daß 1611 auf Shakespeare's Bühne ein Stück von Richard II. aufgeführt ward, das nach den Angaben des

Inhalts die früheren Jahre der Regierung Richard's behandelte, und weit factenreicher und blutiger als Shakespeare's Werk gewesen sein muß. Ein interessanter geschichtlicher Vorfall knüpft sich an dieses Stück. Als Graf Esser im Jahre 1601, um seine Feinde aus der Umgebung der Königin zu vertreiben, die Londoner Bürgerschaft zu einem Aufstande reizen wollte, ließen seine Vertrauten, Sir Gilly, Merrick u. A. die Tragödie von Richard II. vor dem Ausbruche der Verschwörung in offenen Straßen und Häusern spielen, um die Gemüther zu erhitzen, und Elisabeth erfuhr von dieser Aufführung und spielte im Gespräche, indem sie sich Richard II. nannte, darauf an. Es ist kein Zweifel, daß dieß so im Zwecke der Empörer gebrauchte Stück dieser ältere Richard II. war, denn Shakespeare's Drama ist zwar ein Revolutionsgemälde, aber doch so milder Art, und es nimmt gerade für den entthronten König, und am meisten eben in der Absetzungsscene, so innige Theilnahme in Anspruch, daß es sich zu jenem Zwecke sehr unvortheilhaft darbieten würde; in den Ausgaben vor 1601 war ohnehin die ganze Scene der Absetzung Richard's im vierten Acte, obgleich sie von dem Dichter gleich anfangs niedergeschrieben sein muß, nicht einmal abgedruckt, wie sie gewiß auch unter Elisabeth's Regierung nicht gespielt wurde. Nichts ist übrigens natürlicher, als daß man bei dem außerordentlich praktischen Charakter dieser historischen Stücke, auch der Shakespeare'schen, auf einen solchen Gebrauch derselben verfalle. Im vorigen Jahrhundert wurde Shakespeare's Richard II. zu der Zeit gegeben, als der englische Handelsstand 1744 auf einen Krieg mit Spanien drang und Robert Walpole dieser Volkspolitik Widerstand leistete; alle Stellen, die auf die Gefangenschaft des Königs unter seinen Schmeichlern gehen, wurden auf Walpole bezogen und mit lautem Geschrei begrüßt, andere Stellen über den Bankerut des gebrochenen Königs mit todtem und ehrfürchtigem Schweigen gehört.

Richard II. muß durchaus mit Heinrich IV. und V. in Einer Reihe gelesen werden, um ganz auf den Grund verständlich zu sein.

Die feinſten Züge zur Erklärung der Charaktere und der Handlungen in dem erſten Stücke dieſer Reihe ſind in Stellen des dritten und vierten erſt niedergelegt, man könnte ſagen abſichtlich verſteckt. Der Hauptcharakter des vierten Stückes, Heinrich V., iſt in dem erſten, in Richard, ſchon erwähnt und ſein wüſtes Jugendleben ſchon bezeichnet, zu einer Zeit, wo er erſt zwölf Jahre alt war. Die Figur des Herzogs von Aumerle, der in Richard keine glänzende Rolle ſpielt, wird, nachdem ihn ſeine Mutter hier (V, 3.) von der Strafe des Hochverräthers gerettet und Gott gebeten hatte, dieſen „alten Sohn neu zu machen", ſpät in Heinrich V. von dem Dichter ſchweigend wiedergebracht, ein neuer Menſch in der That, der mit der Heldenzeit groß geworden iſt und bei Azincourt den Heldentod ſtirbt. So ſchlingen ſich die feinſten Fäden um die vier Stücke, ſie untereinander zu verbinden; andere eben ſo feine Beziehungen ſetzen dieſe Lancaſtriſche Tetralogie mit der York'ſchen in ein gegenſätzliches Verhältniß. Dem Dichter entging nicht die Aehnlichkeit der geſchichtlichen Ereigniſſe in dem Steigen und Fallen dieſer beiden Häuſer; hätte er die zeitlich jüngere Geſchichte des York'ſchen Hauſes ſtatt *vor* der Geſchichte der Lancaſters *nach* ihr behandelt, ſo hätte ihm dieß geſtattet, dieſe Beziehungen und Aehnlichkeiten in beiden Stoffen noch ſchärfer zu zeichnen als ſo. Richard II. erſcheint in dieſer Tetralogie ſo, wie Heinrich VI. in der York'ſchen. Ein junger Fürſt, nicht ohne ſchöne menſchliche Anlagen, von Oheimen und anmaaßenden Protectoren, von Schützlingen und Günſtlingen umgeben, richtet beide Male das Reich zu Grunde; beide gehen ihres ererbten Thrones verluſtig durch Uſurpatoren und ſterben gewaltſam im Gefängniß. Bolingbroke untergräbt den Thron Richard's in ſehr ähnlicher Weiſe, wie York den des Heinrich VI.; der Eine fällt meineidig, ehe er das letzte Ziel ſeines ehrgeizigen Weges erreicht; der Andere gelangt durch Glück und Verdienſt zu dieſem Ziele und behauptet es durch würdige Verwaltung und reuige Buße. Die Vergeltung aber droht dem Einen uſurpatoriſchen Hauſe wie dem Andern; häusliches Zerwürfniß

herrſcht in der Familie Heinrich's IV., wie unter den Söhnen Yorks unter Eduard IV. Nun aber theilen ſich die Schickſale beider Häuſer in einen ſchärferen Gegenſatz, den wir bereits oben bezeichneten; aus dem unglückweiſſagenden Familienverhältniß unter den Lancaſters taucht jener Heinrich V. empor, der mitten in einem wilden Jugendtreiben die großen Entſchlüſſe faßt, dem engliſchen Throne den Glanz der Eduarde wiederzugeben, während aus dem York'ſchen Hauſe jener Richard III. mitten in einer Laufbahn kriegeriſchen Ruhmes die Entwürfe macht, ſich durch eine Kette von Schlechtigkeiten den Weg zum Throne zu bahnen. Ein großer Regent macht dort durch Tugenden die Unthat der Lancaſter auf eine kurze glorreiche Zeit vergeſſen, hier häuft ein blutiger Tyrann durch Ruchloſigkeit das Aeußerſte der Schmach auf das Haus York und reißt es zum Untergang. Wie in dieſen äußeren Verhältniſſen ein gewiſſer Parallelismus in beiden Geſchichten nicht zu verkennen iſt, ſo haben wir bereits mehrfach den gleichen Gedanken genannt, aus dem Shakeſpeare beide Tetralogien bearbeitet hat. Der Streit des Verdienſtes mit dem Rechte um eine unbefeſtigte Krone konnte ſchon in Heinrich VI. der leitende, wenigſtens der hervorſpringende Gedanke heißen; in Richard III. verdrängte ihn eine mehr ethiſche Idee, die in dieſem Stücke den rein geſchichtlichen Charakter etwas beeinträchtigt; hier in Richard II. dagegen tritt dieſer Gedanke in aller politiſchen Reinheit aus dem hiſtoriſchen Stoffe heraus und wird von dem Dichter mit aller Selbſtändigkeit ergriffen, um mit ihm die geſchichtliche Materie zu einem freieren Kunſtwerke von höherer und vollendeterer Organiſation umzubilden, als die Geſchichte in ſich ſelber geſtattet.

Richard II. war der Sohn des ſchwarzen Prinzen*), des tapferen Aelteſten unter Eduard's III. Kindern. Er war nach der geſchichtlichen Ueberlieferung bildſchön; und auch Shakeſpeare hat ihm im Gegenſatz zu Richard III., den ſeine Häßlichkeit treibt ſich an der Natur zu

* Zur Erläuterung der genealogiſchen Verhältniſſe unter den Hauptper-

sonen dieses und der folgenden Stücke fügen wir hier die Uebersicht der Nachkommenschaft Eduard's III. bei, so weit sie in unseren Stücken vorkommt. Die den Namen der Söhne Eduard's beigefügten Zahlen bedeuten ihre Reihenfolge nach dem Alter in der Zahl der sämmtlichen Söhne Eduard's.

Eduard III. † 1377.

Eduard Prinz von Wales. 1. † 1376.	Lionel Herzog v. Clarence. 2.	John Gaunt v. Lancaster. 3. † 1399. 59 J. alt.	Edmund Langley v. York. 5.	Thomas Woodstock, Herzog von Gloster. † 1397, ermordet.
Richard II.	Philippa vermählt mit dem ersten Grafen von March.	Heinrich Hereford (Bolingbroke), nachher Heinrich IV.	Graf Salisbury, Rebell gegen Heinrich V.	Herzog v. Aumerle, gefallen bei Azincourt.
	Roger Graf v. March.	Sir Edmund Mortimer, Schwiegersohn Owen Glendower's.	Elisabeth, bei Shakesp. Kate, Lady Percy.	Heinrich V.
	Edmund Mortimer*), Graf v. March. geb. 1392.			Richard Plantagenet, Herzog v. York.

*) Bei Shakespeare mit seinem Oheim Sir Edmund Mortimer in Eine Person verschmolzen.

rächen, nicht ohne Absicht die schöne Gestalt verliehen, die nach Baco „den meistentheils leichtfertig macht, den sie ziert und den sie bewegt"; er nennt ihn aus Percy's Munde eine süße Rose, gibt ihm die äußeren Züge seines Vaters und läßt seine inneren gelegentlich in ihm erkennen: die milde Natur des Lamms und die heftige des Löwen, die der Dichter in dem schwarzen Prinzen vereinigt nennt, treten beide in ihm zu Tage. Die erstere ist nicht wohl zu verkennen; sie wird noch zuletzt in den vielen Zeichen der Anhänglichkeit sichtlich, die er in der Zeit empfängt wo es gefährlich ist sie zu äußern, und nach seinem Tode in der Sehnsucht nach ihm, die in den wider ihn verschworenen Gegnern erwacht. Die andere Eigenschaft ist in zerstreuten einzelnen Zügen mehr verborgen. Er erscheint überall als ein heißes Füllen, leicht reizbar, ein heftiges Feuer, das sich schnell verzehrt; er vergleicht sich selbst mit dem glänzenden Phaeton, der unfähig und kühn die störrischen Rosse handhaben wollte; in Augenblicken seines Unglücks erwacht der Trotz eines angeborenen Adels mitten aus seinem Grame, und in seinem Tode zeigt er sich eben so „voll von Tapferkeit als königlichem Blute". Aber diese schöne Anlage ist ganz verwischt; schon in den jungen Jahren seines Lebens und seiner Regierung hat er allen guten Ruf verloren; er ist umgeben von einer Schaar von Geschöpfen und Günstlingen, Aussaugern und Raupen des Reiches, die sein Ohr mit Schmeicheleien verstopfen und mit üppigem Dichtungswerk vergiften, die ihn herrschsüchtig, hochfahrend, unfähig machen, ein Wort des Tadels und der Ermahnung, sei es selbst aus dem Munde eines sterbenden Oheims, zu hören; die ihn mit italienischem Modetand verflachen, mit jeder niederen Eitelkeit umgeben, zu Prunksucht und Verschwendung verführen. In Heinrich IV. wird sein Leben und Treiben in einer ausführlicheren Stelle beschrieben, als es in unserem Stücke selber geschieht. Der leichtfüßige Richard, heißt es dort, ging auf und ab mit schalen Spaßmachern und raschlodernden Witzlingen, machte seinen Stand und sein Königthum gemein mit possenreißenden

Thoren, ließ ſeinen großen Namen von ihrem Spotte entweihen und gab ſeine Haltung ſo weit auf, daß er lachte über die ſpottſüchtigen Knaben und ſich an den Gleichniſſen der eitlen Bartloſen ergötzte; er ward ein Gefährte der Straße und gab ſich der Popularität zu Lehen, ſo daß, da er täglich von des Volkes Augen verſchlungen ward, ſie ſich am Honig ſättigten und an dem Geſchmacke der Süße bald verekelten, wovon ein wenig mehr als ein wenig viel zu viel iſt. — Von Scenen dieſer Art hat uns Shakeſpeare in Richard II. nichts oder wenig gezeigt: nur von ferne blickt man auf den zutraulichen Ton des Umgangs durch, auf dem die Aumerle und Buſhy mit König und Königin ſtehen. Der Dichter hat dieſen heiteren leichtſinnigen Verkehr im Hintergrunde gelaſſen, was vielleicht, das Stück von Richard II. für ſich betrachtet, ein Mangel wäre; aber er hatte das allzu Aehnliche in Heinrich IV. zu ſchildern und mußte die Wiederholung ſcheuen; er gab dieſe fröhlichen Gemälde in dem heiteren Schauſpiele und ließ ſie in dieſem tragiſchen Stücke weg. An ihre Stelle ſetzte er weislich, um nicht das Trauerſpiel der vaterländiſchen Geſchichte belachen zu machen, die ernſte und tragiſche Seite dieſes Treibens. Von ſeiner Umgebung gehetzt hatte Richard ſeinen ehrlichen, gutmeinenden Oheim Gloſter, der ſich nach der geſchichtlichen Ueberlieferung ein Protectorat über den jungen König angemaaßt hatte, ermorden laſſen und dieß machte ſeine übrigen Oheime, die Lancaſter und York, um ihre Sicherheit beſorgt, wenn ſie auch, wie die Chronik ſagt, den Stachel ihres Misvergnügens bargen. Von jener Umgebung ausgeſogen ſieht Richard ſeine Kaſſe leer, greift zu Zwangsanlehen, zu Erpreſſung von Steuern und Strafgeldern, und gibt zuletzt das engliſche Reich in Pacht an ſeine Schmarotzer, nicht mehr ein König, nur noch ein Gutsherr von England. Ein Verräther an dieſem unbeſiegten Lande hat er auch durch Verträge von den Eroberungen ſeiner Väter aufgegeben. Zuletzt greift er auch das Privateigenthum an und zieht die Güter des geſtorbenen alten Lancaſter und ſeines verbannten Sohnes ein, was die Herzen

der Gemeinen und des Adels empört. Dieſer Verfall des ausgeſogenen Landes, dieſer Umſturz des Rechts, dieſe Gefahr des Eigenthums, die in Irland ausgebrochene Empörung, die Bewaffnung des Adels zu Selbſthülfe, alle dieſe Anzeichen laſſen in den zwei erſten Acten die aufgehende Saat der Revolution beobachten, die der verführte König geſtreut hatte. Die Vorbedeutung des Falls Richard's II. lieſt die Volksſtimme (II, 4.) in dem allgemeinen Merkmale aller Umwälzungszeiten:

Der Reiche bangt, Geſindel tanzt und ſpringt,
Der in der Furcht, was er beſitzt, zu miſſen,
Dieß, zu beſitzen durch Gewalt und Krieg.

Neben den zerſtreut nur angedeuteten Zügen, welche die Unfähigkeit des Königs und ſein Schwanken zwiſchen unzeitiger Herrſcherkraft und Schwäche bezeichnen, hat der Dichter nur Ein Ereigniß zur näheren dramatiſchen Veranſchaulichung gewählt, an das ſich gerade die Kataſtrophe von Richard's Schickſal knüpft, den ritterlichen Handel zwiſchen Bolingbroke und Norfolk, mit dem das Stück beginnt. Coleridge ſagte von dieſer Scene, ſie ſcheine eingeführt, um im Voraus die Charaktere Richard's und Bolingbroke's zu ſchildern; Courtenay gar war ſo kühn zu meinen, ſie ſei eben eingeführt weil ſie Shakeſpeare in der Chronik fand. So aber hat Shakeſpeare nicht geſchrieben. Er hat ſpät noch in Heinrich IV. (II, 4, 1.) mit ſehr nackten Worten zum Ueberfluſſe geſagt, daß er mit dieſer Scene begann, weil ſie eben der Anfang aller der Leiden war, die auf König Richard und nachher auf ſeine Entthroner fielen. Norfolk's Sohn ſagt dort: O damals, als der König ſeinen Stab niederwarf, da hing ſein Leben dran, und das Leben Aller, die ſeitdem das Gericht und das Schwert unter Bolingbroke traf! Allerdings dient dann die Scene, wie ſehr ſie an ſich nothwendig iſt, weſentlich dazu, die beiden Hauptcharaktere, Richard und Bolingbroke, den verfallenden König noch in ſeiner Glorie und Macht, den aufkommenden in ſeinem Unglücke und ſeiner Verbannung, einander gegenüber zu ſtellen

in ihrem erſten und ſogleich entſcheidenden Zuſammenſtoße. In ſeiner Anklage gegen Norfolk umſtellt Bolingbroke den König ganz von ferne mit feindlichen Anſchlägen. Auf dem Könige und ſeiner Umgebung ruht in der öffentlichen Meinung die Schuld von Gloſter's Mord; als das nächſte Werkzeug tritt ſpäter Aumerle hervor; Norfolk trifft nur die Schuld der Mitwiſſenſchaft und der Verhehlung, deren er ſich ſelber anklagt; aber der Volkshaß wälzt ſich mit auf ihn wie auf den König. Dieſe Lage benutzt Bolingbroke, wie wir im zweiten Theile Heinrich's IV. (IV, 1.) ausdrücklich erfahren, jenen Haß zu nähren und die Gunſt des Volkes auf ſich zu ziehen, indem er die Lancaſter ehrenhaft beſorgt um eine heilige Familienſache hinſtellt. Er weiß, daß Norfolk an dem Morde Gloſter's nicht ſchuldig iſt, aber eben ſo tapfer als politiſch wagt er freigeiſtig das Gottesurtheil anzutragen, denn er räumt in ihm die einzige kräftige Stütze des Königs und zugleich einen Feind ſeiner Familie hinweg. Die Nachgelaſſenen des ermordeten Gloſter ſpornten die Lancaſter zur Rache, deren eigene Sicherheit im Spiele war; der alte Gaunt zwar ſtellt die Rache Gott anheim, aber ſein Sohn Bolingbroke hält ſie für geſicherter, wenn ſie in ſeiner menſchlichen Hand iſt. Der ehrwürdige Alte, dem Shakeſpeare höhere Jahre leiht als die Geſchichte, hat dem Sohne die Elemente vererbt aus dem ſein tiefverborgener Charakter gemiſcht iſt. Der greiſe Held hat ſeines Vaterlandes Wohl im Buſen getragen und ſein patriotiſcher Sinn gewinnt in der Sterbeſtunde über ſeine Unterthanentreue ſo viel, daß er dem ſündigen Richard in Worten der höchſten Begeiſterung für das ruhmvolle Vaterland ſchneidend vorwirft, was er aus dieſem Paradieſe gemacht hat. Der Gram um das Land und der Gram um ſeinen verbannten Sohn ſtürzten ihn in's Grab. Mit ſeinem vaterländiſchen Sinne miſcht ſich, ſieht man, Familienſinn und Eigenliebe; beides iſt auch in dem Sohne mächtig. Des Sohnes weitgreifende Hauspolitik begleitet und beſtimmt ſein ganzes Leben; ſein vaterländiſches Gefühl bricht aus der rührenden Klage über ſeine Verbannung hervor, die

man mit Recht nicht allein ſehr ſchön, ſondern auch ſehr engliſch genannt hat. Zu beiden Zügen kommt die diplomatiſche Schlauheit, die auf's Tiefſte in dem Charakter angelegt und darum mühelos verborgen iſt. Auch ſie kann der Sohn von dem Vater überkommen zu haben ſcheinen; denn man kann eine kluge Abſicht nicht feiner mit Edelmuth paaren, als der alte Gaunt, da er im Staatsrath für die Verbannung ſeines Sohnes, die ihm nachher das Herz bricht, mitſtimmt, in der Meinung, mit ſeinem zu ſtrengen Spruche die Anderen gerade zu einem milderen Urtheil zu ſtimmen. Ganz von ſolch einer grundtief verborgenen Politik hat Shakeſpeare den Sohn gezeichnet, der ſich nur in Einem Zuge in Richard II. ohne Maske zeigt, im Uebrigen durch die drei Stücke auch dem aufmerkſamen Leſer ein Räthſel bleiben kann, bis ihm die letzte Lebensſtunde endlich ein Geſtändniß an ſeinen Sohn entlockt. Ganz in dieſem räthſelhaften Dunkel iſt nun auch die Anfangsſcene zwiſchen Bolingbroke und Norfolk gehalten. Die Abſichten und Beweggründe, die den erſteren antreiben, haben wir ſo eben angedeutet, aber wir haben ſie weither geholt aus ſpäteren Aufſchlüſſen; im Augenblicke der Handlung iſt unklar, was er bezweckt, und Norfolk's Haltung vermehrt das Dunkel. Die Stimme der Unſchuld und der Ehre ſpricht aus ihm, am meiſten aus ſeinem Selbſtgeſtändniſſe, faſt eben ſo ſehr aus der feſten Berufung auf ſeine Treue gegen den König. Sie geht ſo weit, daß er den Schleier über der Unthat, der er geziehen wird, nicht wegnimmt, auch nicht, nachdem des Königs Spruch auf ewige Verbannung ihn „unerwartet“ getroffen hat, der auf anderen Lohn als dieſe Schmach gehofft. Auch verurtheilt ihn der König, wie man gleichfalls erſt ganz ſpät in Heinrich IV. (II, 4, 1.) erfährt, wider Willen, weil die allgemeine Erbitterung ſich auf ihn abgeladen, die Schwärmerei der Volksgunſt aber ſich bereits auf Bolingbroke geworfen hatte, der bei ſeinem Abzuge ſich ſchon wie ein herablaſſender Fürſt gegen die Menge benimmt. Der ſchwache Richard, dem Norfolk die Bereuung dieſer That vorausſagt, verbannt unköniglich den Mann, den

er liebt und der ihm der treueſte Halt geweſen wäre, auf Lebenszeit, und auf wenige Jahre den Andern, den er haßt, deſſen ſtrebende Gedanken er fürchtet, deſſen Verbannung er in ſeinem Inneren treulos für ewig beſchloſſen hat. Er ſtört den Kampf der beiden, deren Frieden er noch mehr fürchtet: er trifft den Feind und reizt ihn, ohne ihn unſchädlich zu machen; die ganze Rathloſigkeit eines Mannes von geſtörtem Gewiſſen, der weder zur rechten Gelegenheit ſtreng noch mild zu ſein weiß, entwickelt ſich in dieſem Einen Falle. Die Chronik zieht die Summe ſeiner Regierungsfehler in die Worte: er habe gegen ſeine Freunde zu große Güte, gegen ſeine Feinde zu große Gnade bewieſen. Beides iſt richtig. In dieſem Falle aber zeigt er in der Strenge gegen den Freund, daß er noch inconſequent dazu iſt, und ſich von der Macht der Meinung in einem unweſentlichen Punkte beſtimmen läßt, da er ſie in dem weſentlichen überhört.

Shakeſpeare zieht ganz im Sinne des angeführten Satzes der Chronik die politiſche Moral aus Richard's Regiment in der Gärtnerſcene (III, 4.) und ihrer einfachen Allegorie. Der weiſe Gärtner ſorgt, die Zweige zu ſtützen, die wie unartige Kinder ihren Vater beugen durch ihr übermäßiges Uebergewicht; die zu ſchnell wachſenden Sproſſen ſchneidet er ab, die im Gemeinweſen zu hoch ſteigen; das nutzloſe Unkraut jätet er aus. Richard, der in ſeiner Familieneiferſucht gegen Gloſter die erſte der drei Regeln, in ſeiner zu großen Gnade gegen Bolingbroke die zweite, in ſeiner zu großen Güte gegen ſeine Schmarotzer, die Bagot und Buſhy, die dritte nicht beobachtet hatte, ſieht nun den Fall der Blätter; ein Anderer jätet das Unkraut aus, das unter ſeiner weitgebreiteten Krone wucherte, das ihn zu ſtützen ſchien, während es ihn ausſog. Hätte er das Reich ſo gehegt und gepflegt, wie die Gärtner ihren Garten, ſo hätte er ſeinen Großen gethan wie ſie den Bäumen, denen ſie zur rechten Zeit die Rinde anzapfen, um ihr zu üppiges Wachsthum zu hindern, ſo hätte er die überflüſſigen Zweige beſchnitten und er hätte ihre Früchte erlebt und genoſſen und ſeine Krone erhalten.

Statt deſſen that er Alles, was ihm ſeine Krone verwirken mußte. Wir haben des Königs Unberathenheit in dem Streite zwiſchen Bolingbroke und Norfolk geſehen. Kaum iſt dieſer Zwieſpalt beſeitigt, ſo ſtirbt der alte Gaunt; die iriſche Empörung heiſcht Abhülfe; der verſchwenderiſche Fürſt hat kein Geld; er zieht nun die Güter der Lancaſter ein, was ſelbſt den gutmüthigen, trägen und ruheſüchtigen York vorübergehend in Flammen ſetzt. Richard geht perſönlich nach Irland und läßt den gereizten York, den ſchwächſten den er wählen konnte, als Statthalter von England zurück. Sogleich ergreift der verbannte Bolingbroke den Anlaß, in das leer ſtehende Reich zurückzukehren, unter dem Vorwande, ſein rechtmäßiges Erbe in Beſitz zu nehmen. Der beſorgte Adel, die Percys, ſchlagen ſich zu ihm; die elenden Freunde des Königs geben ſogleich ſeine Sache verloren; der rathloſe York geht über. Als Richard aus Irland zurückkehrt, hat er bereits nichts mehr vom Königthum, als ſein Recht darauf. Er beredet ſich mehr, als daß er davon überzeugt wäre, mit dieſem Rechte Alles zu haben. Er kommt, vom Gewiſſen getroffen, ahnungsvoll, gelähmt und unthätig aus Irland zurück. In gewohnter Schwärmerei hofft er, als er den engliſchen Boden wieder betritt, daß die Erde mit ihm fühlen, die Steine ihm Krieger ſtellen würden, ehe ihr angeborener König dem Aufruhr unterliegen ſolle. Er gräbt ſich in poetiſchen und religiöſen Troſt und verſchanzt ſich hinter ſein göttliches Recht und Anſehen: nicht alles Waſſer der See könne den Balſam von einem geſalbten Haupte waſchen; der Athem weltlicher Menſchen könne nicht den vom Herrn erwählten Stellvertreter abſetzen. Er baut darauf, daß Gott und der Himmel, der das Recht bewache, gegen jeden Mann Bolingbroke's einen Engel für ihn im Solde habe. Er vergleicht ſeine königliche Würde mit der Sonne, in deren Abweſenheit zu Nachtzeit die Räuber ſchwärmen, vor deren ſtrahlendem Aufgang im Oſten ſie aber zitternd entweichen. Aber bald zeigt ihn der Dichter mit einem ſchweigenden Rückblicke auf dieſes Bild dem Räuber Bolingbroke gegenüber und dieſer ſelbſt

(III, 3; in manchen Ausgaben iſt die Stelle York in den Mund gelegt) vergleicht ihn gerade ſo mit der im Oſten auftauchenden Sonne; aber die neidiſchen Wolken trüben den königlichen Anblick, ſperren ihm den Pfad und ſind nicht ſo ſchnell verſcheucht wie ſich Richard dachte. Gerade indem er auf den Beiſtand des Himmels ſo eifrig pocht, kommt die grelle Botſchaft, daß nicht allein keine Engel für ihn in Bereitſchaft ſtehen, ſondern daß ſelbſt die Menſchen von ihm abgefallen ſind. Da plötzlich weicht das Vertrauen auf ſein gutes Recht von ihm. Er ruft ſeinen Namen und Majeſtät wieder auf, aber auf eine neue Unglücksbotſchaft hin bricht ſein Muth bis zur Entſagung zuſammen. Er macht ſpäter Northumberland gegenüber ſein göttliches Recht noch einmal geltend, und daß keine menſchliche Hand, ſein heilig Scepter ohne Raub und Gewaltthat ergreifen könne. Aber das Gedeihen vom Himmel iſt jetzt ſchon ſichtlich auf der Seite der Gewalt; der, den das Volk trägt, ſteht ſicherer, als der Geſalbte Gottes.

Shakeſpeare ſchreibt hier eine unſterbliche Lehre über das Königthum von Gottes Gnaden und das Recht der Unverletzlichkeit. Sein Standpunkt iſt auch hier jener zweiſeitige der gänzlichen Parteiloſigkeit und Unbefangenheit, auf den wir nicht müde werden zurückzudeuten, als auf das größte Merkzeichen ſeiner außerordentlichen geiſtigen Ueberlegenheit. Seine Anſicht legt er hauptſächlich dem Biſchoff von Carliſle in den Mund, dem erhabenen Muſterbild ächter Loyalität, der dem rechtmäßigen Könige treu zu Seite ſteht, aber ihm die harte Stimme der Wahrheit nicht verhehlt; der dem unrechtmäßigen Uſurpator in offener Verſammlung trotzt, aber ſelbſt ihm durch dieſe Funken wahrer Ehre Gnade und Achtung abnöthigt. Vertieft in ſein Nachdenken über Schein und Weſen, dem wir Shakeſpeare in dieſer ganzen Periode ſeines Lebens hingegeben ſehen, kann er nicht den Heiligenſchein des göttlichen Rechts für das Weſen des Königthums anſehen. Keine Unverletzlichkeit kann das geſalbte Haupt ſchützen, wenn es ſich des göttlichen Beſitzes ſelber unwürdig

gemacht; keine Rechtmäßigkeit und kein Balsam kann den Herrscher von den Pflichten für das Land seiner Obhut lossprechen! Jeder Beruf würde unserm Dichter von Gott scheinen und mit dem Berufe jede Pflicht. Die Pflichterfüllung ist auch für den König die erste Bedingung seines Bestandes; mit ihrer Vernachlässigung verwirkt er Besitz und Recht, verliert er sich selbst, seine innere Würde, Weihe und Kraft. So sagt auch Heinrich IV. seinem Sohne mit deutlichen Worten: er sei, zügellos und seiner selbst vergessen wie er damals war, nur der Schatten der Erblichkeit; der ehrenhafte Percy, obzwar ein Empörer, *verdiene* der Erbe zu sein. Die pflichtvolle Unrechtmäßigkeit ist *gegen* die pflichtvergessene Rechtmäßigkeit, sie ist *über* sie gestellt von dem Manne, der sich einst mit jener emporgehoben hatte und der sich nun mit Pflichterfüllung seine Rechtmäßigkeit sichern möchte. Es ist voll Aufschluß über Shakespeare's eigentliche Meinung, seinen König Johann mit diesem Stücke genau zu vergleichen. Der Usurpator Johann behauptet die Krone mit guten und schlechten Mitteln, so lange er das Vertrauen und seine Kraft nicht verliert, so lange er ruchlose Thaten und nutzlose Grausamkeit meidet und gut englisch gesinnt ist; sobald er seiner königlichen Pflicht vergibt und England verkauft, so verliert er sich selbst und seine Krone; er, der Usurpator, durchaus nicht anders als der legitime Richard, der eben so sein Land verpachtet und eben so mit seiner Pflicht sich selber aufgegeben hat. Zu dieser Königspflicht gehört wesentlich, daß der Fürst, wenn er sein eigenes Recht gesichert wissen will, das Recht Anderer wahre und schütze. Des Königs eigenes Recht ist von Shakespeare nicht heiliger geachtet, als jedes andere: diese Ansichten sind seit den Zeiten Shakespeare's und der holländischen Republik in England tiefer und tiefer gewurzelt, bis sie Milton in seiner defensio pro populo in allem Nachdruck predigte. Sobald Richard das Erbe der Lancaster angetastet hatte, so hatte er ihnen gleichsam ein Vergeltungsrecht in die Hände gelegt. Der schlaffe York sagt ihm dieß auf der Stelle: wenn er der Zeit ihr Recht

nähme, ſo könne morgen nicht auf heute folgen, er könne nicht weiter Er ſelbſt ſein, denn auch Er ſei König nur durch Nachfolge und Erbrecht; er ziehe mit dieſer That tauſend Gefahren auf ſein Haupt, verliere tauſend wohlgeſinnte Herzen und zwinge ſelbſt ſeine zahme Geduld zu Gedanken, die Ehre und Lehenpflicht nicht denken dürften. Zu jener Königspflicht gehört ferner nicht allein die Abweſenheit aller jener Laſter der weichen Genußſucht, an denen Richard zu Grunde geht, ſondern an ihrer Stelle die Tugend der Thatkraft, die auch jedes gemeinen Mannes erſte Ehre iſt. Der Himmel hilft uns nur, ſagt Carlisle zu Richard, wenn wir ſeine Hülfe ergreifen; und Salisbury ſchärft ihm (III, 2.) die große Erfahrung aus den Ueberſtürzungen revolutionärer Zeiten ein:

Ein Tag zu ſpät, befürcht' ich, edler Herr
Hat all dein Glück auf Erden dir verdunkelt.
Der heut'ge Tag, der Unglückstag, zu ſpät,
Wirft Freude, Freunde, Glück und Staat dir nieder!

Auf dieſe Mahnung erhebt er ſich, da jetzt auch die Erhebung zu ſpät iſt. Vorher war ein jeder Anſpruch der Aumerle und Carlisle an ſeine Männlichkeit, jeder Vorwurf über ſeine Saumſeligkeit vergebens, er war in ſich verſunken und ſchwelgte in ſeinem Unglücke wie vorher in ſeinem Glücke. Und ſo muß ihn zuletzt noch ſein Weib beſchämen, als ſie ihn auch an Geiſt und Verſtand abgeſetzt findet: ſie wollte ihn ungeduldig wie einen Löwen im Sterben mit der Tatze die Erde ſchlagen ſehen, aber Er wie ein Schüler nimmt die Strafe geduldig hin und lehrt das Weib Entſagung, dem dieſe Lehre beſſer zu Munde ſtände. Die Schwäche und Schuld iſt von dem Dichter meiſterhaft geſchildert, unter der die Revolutionen unverſehens gedeihen; und er rollt uns in langer Reihe das Schauſpiel der wirkenden Mächte einer ſolchen Umwälzungszeit in dieſem Stücke auf, ein Gemälde von ſchwer zu erſchöpfender Größe und Tiefe. Denn kein Stück will ſo oft wie dieſes und in ſo engem Verbande mit den nachfolgenden geleſen ſein, um ganz ergründet zu werden. Es iſt un-

ſcheinbar, ohne ſcharfe Würze, aber einen geduldigen Fleiß belohnt es deſto reicher. Den Inhalt ſämmtlicher vier Stücke in eine Erzählung zu zerlegen, die ganz in Shakeſpeare's Sinne motivirt wäre, würde eine weite Arbeit ſein, von außerordentlicher Fülle. Wer ſie von den Anfängen dieſes Richard bis zum Schluſſe Heinrich's V. mit gewiſſenhafter Erwägung jedes Einzelnen durchgeleſen hat, dem ſcheint es wahrhaft eine ganze Welt durchlebt zu haben.

Der Dichter, der uns den jungen König in ſeinem Glücke nicht ausführlich hat kennen lehren, entwickelt ſeinen Charakter deſto feſſelnder und genauer in ſeinem Unglück. Sobald mit der Landung Bolingbroke's der Wendepunkt ſeines Glückes gekommen iſt, tritt, wo wir den kräftigen Regenten zu ſehen wünſchten, die gutartige menſchliche Natur, die vorher im Glück und Uebermuth verdunkelt war, glänzend hervor, aber auch jetzt immer in Begleitung der Schwäche und Haltloſigkeit, die der Grundzug ſeines Weſens iſt. Er hat der Stützen immer bedurft, und die kräftigen Stützen hat er nicht ertragen, er hatte ſie an den Schlingpflanzen geſucht, die ihn ſelber zu Boden riſſen; die Gaunt und Norfolk hatte er ſich entfremdet. Daher fällt er im erſten Augenblick ſeines Unglücks einen unrettbaren Fall. Sobald die Nachricht von dem Abfall ſeiner Leute kommt, wird er bleich und verzagt; bei der zweiten Botſchaft, die ihn mit einem neuen Unheil nur erſt bedroht, wird er ergeben und bereit zu Thronentſagung und Tod. Als ihn Aumerle an ſeinen Vater York erinnert, ſchüttelt er ſich noch einmal auf, aber ſobald er hört, daß auch dieſe letzte Stütze gebrochen iſt, verwünſcht er ſeinen Vetter, daß er ihn von dem ſüßen Weg zur Verzweiflung noch einmal hinweggeriſſen; er verſchwört jeden Troſt und jede That; er läßt ſeine Truppen auseinandergehen; keiner Anſtrengung mehr fähig will er zu keiner mehr gemahnt ſein und thut ſich ſelber jeder Verſuchung dazu ab. Ein hochpoetiſcher Glanz fällt nun auf die Scenen der Erniedrigung und der inneren Vernichtung des romantiſchen Jünglings, deſſen Phantaſie in Gram und Unglück zu einer Höhe geſteigert wird, die

uns zurückſchließen läßt auf die Stärke des Rauſchs, in den er ſich früher in Luſt und Freuden geſtürzt hatte. Die Kraft, die ihn damals ganz aus ſich heraus geriſſen hatte, wendet ſich nun mit einer furchtbaren Gewalt ganz nach ſeinem Inneren, und der Genußſüchtige macht ſich nun aus Leid und Gram einen Genuß und aus der Verzweiflung eine Süßigkeit. Er nennt ſich Anfangs einen Sklaven ſeines königlichen Jammers, ſpäter will er umgekehrt, des Throns verluſtig, doch der König ſeines Grames bleiben. Die Worte und Vorherſagungen des ſchnöde verletzten Gaunt ſollen ſich jetzt an dem Schmäher des Sterbenden erfüllen. Es wird an Richard wahr jener Spruch: daß Leid um ſo ſchwerer ſitzt, wo es bemerkt, daß man es nur ſchwach trägt. Es wird an ihm wahr das Wort: daß die Eitelkeit, der unerſättliche Rabe, wenn er ſeine Mittel verzehrt hat, an ſich ſelber nagt. Richard wunderte ſich in der Todesſcene Gaunt's (II, 1.), wie der Gram in dem Munde des Sterbenden mit Worten ſpielen könne, aber in der tödtlichen Krankheit ſeines Elends lernt er ſich viel tiefer in das Spiel der Worte und der grübelnden Gedanken zu verſenken. Gleich Anfangs im Beginne ſeiner Leiden brütet er über Gräber- und Todesgedanken; er möchte die Geſchicke aller gefallenen Könige vor ſeinem Geiſte vorübergehen laſſen und dann, (als ob ihm wieder die Worte des ſterbenden Gaunt im Sinne lägen, wo er ihm ſagte, in dem kleinen Reif ſeiner Krone ſäßen tauſend Schmeichler, die ſein Land verpraßten,) dann malt er im unglücklichen Gegenſatze ſeiner jetzigen Lage ſich das Bild der Krone ſo aus, als ob in ihrem hohlen Raume der Schalksnarr Tod ſeinen Hof hielte, der dem Träger der Krone geſtatte, eines Athemzugs Weile eine kurze Scene zu monarchiſiren. Als er hernach ſeinen Feinden gegenüber tritt (III, 3.), ſtellt ihn ein Anfall ſeiner königlichen Einbildung dem ſchleichenden Northumberland in einem Scheine von Kraft dar; auch war jetzt der Augenblick, mit Würde und Muth der noch farbloſen Meuterei Einhalt zu gebieten. Allein noch ehe nur Bolingbroke irgend eine Rolle kund gegeben hatte, zu einer Zeit als

selbst in des schwachen York Nähe Niemand den Königstitel vor Richard's Namen auslassen durfte ohne sich entschuldigen zu müssen, läßt er plötzlich und ohne jeden Anlaß die Flügel ermattet hängen, spricht er selbst von Unterwerfung des Königs; und wie er Aumerle weinen sieht, geht sogleich die rege Phantasie wieder mit seinen Gedanken durch bis an die Grenze des Irrsinns: seine Reden erinnern hier an den wühlenden Tiefsinn Lear's, der die Einleitung zu dessen Wahnwitze ist. Er fragt, ob sie Spiel treiben sollen mit ihrem Leid, und eine artige Wette mit ihrem Thränenvergießen machen: z. B. ihre Augen auf Eine Stelle tropfen lassen, um ein Paar Gräber zu höhlen. Auch hier, scheint es, blickt man schauerlich mitten aus Jammer und Elend heraus auf den eitlen Verkehr und Zeitverderb zurück, in dem Richard früher mit seinen Genossen lebte. Die Wortspiele und Concepte dieser Scenen sind als ungehörig getadelt worden, aber nirgends stehen sie in so tiefer und richtiger Absicht; die, deren ganzes Treiben früher Witzelei und Silbenstechen war, verrübeln sich in solcher Lage wohl natürlich in so maaßloser Weise und gefallen sich in dem Ausschöpfen Eines Gedankens, der durch den Anstoß der Verhältnisse in ihnen aufgeregt wird. Richard besinnt sich daß er eitel spricht, und bemerkt daß man über ihn lacht; das Schlimme ist, daß Northumberland seine thörichten Reden gehört hat und ihn dem Bolingbroke als einen Wahnsinnigen bezeichnet. Was die Rebellen nicht gewagt hätten, das bringt ihnen der kindische Mann, den das Gefühl der Verlassenheit ganz darnieder geworfen hat, von selber dar; er selbst spricht zuerst das Wort der Gefahr aus, die ihn umlagerte, als er in seinen halbirren Reden den Northumberland Prinz, und Bolingbroke König nennt; er gibt vor aller Ohren sich und sein Erbe in Bolingbroke's Hände, noch ehe es jemand begehrt hatte. Auch in der Scene der Absetzung, die sich in das Wesen des Königs trefflich einfügt und seiner Charakteristik die Krone aufsetzt, hören wir ihn in die schönsten poetischen Bilder über sein Unglück vertieft, sehen ihn mit einer Art Wollust in seinen Schmerz vergraben.

Er malt ſich die Scene, über die ein Anderer gern raſch hinweggekommen wäre, wie ein Schauſpiel aus. Nur da ſie ihm den Schimpf zumuthen, ſeine eigene Selbſtanklage zu leſen, rafft ſich die ſtolze Natur noch einmal in ihm auf und er ſieht zu ſpät ein, wie kläglich er an ſich ſelbſt zum Verräther geworden war. Auch wo wir ſpäter noch Richard ſehen auf dem Wege zum Gefängniſſe und im Gefängniſſe, iſt er ſelbſt in ſeiner Reſignation immer geſchäftig, ſich ſeine ſchmerzvolle Lage ſchmerzlicher auszumalen, ſein Leid gleichſam lecker zum Schwelgen zu machen und den Kelch bis auf die Hefe zu leeren. Den kleinen Raum ſeines Kerkers bevölkert er mit ſeinen ausſchweifenden Phantaſien; er grübelt es aus, wie er ihn mit der Welt vergleichen könnte. Ein Muſikſtück treibt ihn zu der Betrachtung, wie er jetzt die Feinheit des Gehörs habe, das verletzte Zeitmaaß zu tadeln, während er für die Harmonie ſeines Staates und ſeines Lebens kein Ohr hatte, das verletzte Maaß zu hören. Er rieb die Zeit auf, die nun ihn aufreibt; und ſo malt er ſich wieder in einem andern tiefſinnigen Gleichniſſe als eine Uhr aus, zu der die Zeit ihn gemacht habe. Es iſt weiſe von dem Dichter, daß er dann zuletzt aus den verſchiedenen Sagen von Richard's Tod die wählte, die ihn uns zum Schluſſe noch in einer ehrenhaften Kraft zeigt, nachdem er uns auch noch die Anziehungskraft ſeiner Liebenswürdigkeit beobachten ließ; wir ſcheiden ſo von dem Bemitleideten auch nicht ohne Achtung hinweg.

Richard hat dem Bolingbroke die Krone ſelbſt zugeſprochen, indem er ihm ſagte: „der verdient wohl zu *haben*, der den ſtärkſten und ſicherſten Weg kennt zu *erlangen*“. Damit ſoll aber des Uſurpators Angriff auf die Krone keineswegs gerechtfertigt ſein. Ein geſchichtlicher, ein politiſcher, wie ein göttlicher Fluch liegt auf dieſer That, der ſich wenn nicht an dem Thäter ſo doch an ſeinem Hauſe rächen ſoll. Wenn Gott auch den ſündigen König nicht ſchützt, ſo ſchützt er darum nicht auch die ſündigen Thaten ſeiner Gegner. Richard und Carliſle ſprechen vielmehr die Verkündung der Strafe

aus: Gott werde Seuchen rufen, die die noch ungeborenen Kinder der Rebellen treffen würden; für diesen Angriff der unheiligen Hand des Unterthanen auf den König werde dieß Land genannt werden das Feld von Golgatha und Schädelstätte, und die wehevollste Spaltung werde es heimsuchen. Dieser Fluch erfüllt sich zunächst an den Handlangern von Bolingbroke's Entwürfen: die Liebe zu den schlechten Freunden, warnt Richard den Northumberland, werde in Furcht umschlagen, die Furcht zu Haß, der Haß zum Verderb des Einen oder der Beiden. So kam's; Northumberland selbst zieht, wie die Personen in Richard III., die Erfüllung des Fluchs auf sich nieder mit den Worten: Meine Schuld sei auf meinem Haupte. Den neuen König aber trifft die Rache des Himmels nachher in dem Aufstand der Percys, seiner Helfer, und in dem Bürgerkriege, der ihn nicht zu der ersehnten Sühne seiner Uebelthat, zu einem Kriegszug nach dem heiligen Lande, gelangen läßt. Noch näher trifft ihn die Vergeltung in der inneren Qual, in der er von seinem eigenen Sohne dasselbe Schicksal befürchtet, das er Richard gebracht, für ihn fürchtet was Er an Richard gethan, da er als Prinz von Wales dasselbe ausgelassene Leben führt. Der gute königliche Gebrauch, den Heinrich von seiner angemaaßten Krone macht, versöhnt nicht sowohl den Himmel, als daß er seine Rache hemmt; so wie umgekehrt in Richard der schlechte Gebrauch das gute Recht verdorben hatte. Er heiligt die erlangte Würde, er festigt sie zu sicherem Besitze, er vererbt sie seinem Sohne, der sie zu neuer Glorie schmückt. Aber laßt in dieser Linie Einen unwürdigen ja nur schwachen Regenten kommen, wie Heinrich VI., schnell wird sich jener Fluch auf ihn entladen, und greller als auf Richard, da auf diesen Usurpatoren dieselben Vorwürfe härter lasten müssen, als auf jenem rechtmäßigen Herrscher.

Worin zeigt aber der Dichter jenen guten königlichen Gebrauch der Krone, den wir an Bolingbroke rühmen? Der ganze Heinrich IV. muß auf diese Frage Antwort geben; aber auch in Richard II. ist bereits auf sie erwidert. Sein ganzer Weg zum Königthum ist bereits

ein königlicher Weg; und kaum dort angelangt, zeigt er den Unterſchied des geborenen Königs von dem blos erblichen in dem ſchlagendſten Gegenſatze. Schon als er vertrieben von Richard aus dem Lande wich, ging er wie ein König davon. Nach dem Tode ſeines Vaters und der Beraubung ſeiner Familie kehrt er ohne Bedenken aus der Verbannung eigenmächtig zurück und landet arm und hülflos an der ihm verſchloſſenen Küſte. Die unzufriedenen Percys, ſchon vor der Landung mit ihm verſchworen, eilen zu ihm hin; der Steward Worceſter thut es nicht aus Liebe zu ihm, ſondern zu ſeinem geächteten Bruder. Auf den Wegen, die Bolingbroke mit ſeinen Freunden zu machen hat, ſchmeichelt er ihnen in liebreicher Rede und unterhält ſie in ſüßem Geſpräche, aber nicht ſo, daß er ſich dieſen Helfern, von denen er zur Zeit ganz abhängt, ſo verkauft, wie Richard ſeinen Günſtlingen, die doch ganz von ihm abhingen. Der beſitzloſe Mann, der zur Zeit nur Dank hat und nur eine Anweiſung auf die Zukunft zu geben vermag, kann es ernſtlich mit dieſem Danke meinen, ohne daß ſeine Abſicht war, ſpäterhin, wenn er König ſein wird, dieſen ſeinen Helfershelfern zum Throne eine Stelle über dem Throne einzuräumen. Die Anmaaßung, mit der ſich Northumberland, die „Leiter auf der Bolingbroke den Thron beſtieg", einſt gegen ihn ſtellen ſollte, verkündigt ſich ſchon vollſtändig in derjenigen, mit der er ihm den Weg auf den Thron bereitet. Er und ſeine Umgebung, in ihrer thätigen Dienſtfertigkeit, Rührigkeit und Geſchäftigkeit bilden die Gegenſätze zu Richard's meiſt unthätigen, verzagten Schmeichlern; ſie ſind die bereitwilligen Schergen der Rebellion, die auf dieſer Seite Bolingbroke um eben ſo viel raſcher vorwärts reißen, wie die Umgebung Richard's deſſen beſſere Natur tiefer herabzieht. Der bald glatt und geſchmeidig, bald roh und gefühllos auftretende Northumberland iſt es, der zuerſt von Richard mit Weglaſſung ſeines Titels ſpricht; er iſt es, der die Schwüre Bolingbroke's, daß er nur um ſeines Erbes willen komme, feierlicher und nachdrücklicher wiederholt; er iſt der, der den König Richard in der Abſetzungsſcene

schadenfroh quält mit der Vorlesung seiner Selbstanklage, der den edlen Carlisle nach dem Ausbruch seines Rechtsgefühls und seiner Bürgertreue um Hochverrath eigenmächtig verhaften will. Aber wie edel steht hier überall Bolingbroke dem gemeinen Werkzeuge seiner Plane gegenüber: der vor dem armen Richard noch demüthig kniet und wenigstens den Schein des Anstands wahrt, wo Northumberland an seine Kniebeugung von dem aufwallenden König gemahnt werden muß; der dem boshaften Peiniger in der Absetzungsscene sein weiteres Dringen untersagt; der den verhafteten Carlisle, dessen Schmähung ihn in's Angesicht traf, begnadigt! Er kam noch vor Richard's Angesicht gefaßt auf eine stürmische Scene, vorbereitet zu einer Rolle verstellter Demuth; aber da Richard selber ihm die Krone entgegenträgt, so ist es vielleicht nur ein weiterer königlicher Zug seiner Natur, gewiß eine That des Staatsmannes, die ihn dem saumseligen, selbstvergessenen König mehr vortheilhaft als nachtheilig gegenüberstellt, daß er die Gelegenheit schnell mit beiden Händen ergreift. Nicht weniger geschickt hatte er allerdings sie vorbereitet. Noch ehe es sich persönlich um das Verhältniß zwischen ihm und Richard handelte, hatte er, nach Percy's späterem Berichte, im Gefühl seiner Größe angefangen, etwas höher als sein anfängliches Gelübde zu schreiten. Er begann Decrete zu reformiren, die Misbräuche abzustellen, durch gute Maaßregeln und Handlungen die Menschen zu gewinnen, er tilgte jene verhaßten Günstlinge, er maaßte sich ein Protectorat an und gewöhnte das Volk, königliche Acte von ihm ausgehen zu sehen ehe er König war. In dieser Weise, wie sich Wunsch und Anlage, Begierde und Gaben zum Herrschen in ihm vordrängten, stand allerdings die Insurrection schon ausgebrochen da, ehe sie sich in ihrem wahren Antlitz zeigte. Kalt und überlegt gegen den Phantasievollen, ein tiefer Staatsmann gegen den Romantiker und Poeten, ein scharfer Reiter, spornend den belasteten, schwerfälligen Richard, Er, der das Unglück seiner Verbannung mit männlicher Fassung trägt und mit unverweiltem Ausspähen auf Ab-

hülfe ſich erleichtert, während Richard bei der bloßen Annäherung ſeines Unglücks ſogleich verfällt. Er erſcheint überall als ein zu ungleicher Gegner gegen dieſen, als daß das beſte Recht auf deſſen Seite gegen ſeine großen Gaben beſtanden hätte. Verlöre er ſich, berauſcht vom erſten Glücke, nicht ſo weit, daß er die Wege der Johann und Richard III. beträte und die Winke zum Morde des Königs gäbe, wenn auch nur entfernte und mittelbare Winke, und die eine ernſte Buße ſpäter zu ſühnen trachtet, ſo würde man Bolingbroke's Weg zum Throne nicht unſchuldig, aber doch ſehr entſchuldigt finden. Sein erſtes Auftreten auf dem Throne in jedem Falle wirft Richard's königliche Begabung tief in Schatten. Der Dichter hat die entgegenkommende Geſchichte hier vortrefflich benutzt. Die Anfangsſcene, die uns Richard's Herrſcherverfahren weſentlich veranſchaulichen muß, erhält im vierten Acte ein ganz gleichartiges Gegenſtück, das Shakeſpeare gebraucht, um in der ähnlichen Lage das ganz unähnliche Verfahren Bolingbroke's zu erläutern. Von vier Edlen wird Aumerle des Mordes an Gloſter bezichtigt, wie einſt Bolingbroke ſelbſt den Norfolk bezichtigte, den er jetzt ehrenvoll zurückrufen und in ſeine Güter wieder einſetzen will. Nur Einer nimmt ſich Aumerle's an, und dieſer iſt ein Halbbruder König Richard's, ein verdächtiger Bürge. Bolingbroke konnte den Aumerle, den erklärteſten Günſtling Richard's, dem Schwerte der vier Ankläger verfallen laſſen und ſich einen Gegner wegräumen, aber er thut es nicht. Noch mehr. Eine neu angezettelte Verſchwörung Aumerle's wird dem König offenbart; der Vater ſelbſt iſt der Ankläger des Sohnes; der Vater ſelbſt proteſtirt eifrig gegen ſeine Begnadigung; aber der noch unbefeſtigte, unrechtmäßige Regent verſchmäht die Vergießung von Verwandtenblut, die Richard nichts koſtete. Er begnadigt ihn; nicht aus Schwäche, denn er beſtraft die übrigen Verſchworenen mit dem Tode; er begnadigt ihn aus menſchlichen und Familien-Rückſichten und erzieht ſich in ihm einen Helden und Patrioten. Er thut wie es jener Gärtner von dem rechten Könige wollte; er läßt Gnade und Ge-

rechtigkeit, Milde und Strenge nach weiſem Ermeſſen walten. Und er nimmt ſich dabei in jener ſicheren Kraft und Ueberlegenheit, die ihm erlaubt, in eben jener Scene zu ſcherzen und der eifrigen Mutter York gegenüber behaglichen Humor walten zu laſſen, wo er eben eine Verſchwörung auf ſein Leben entdeckt hat.

Die Gruppe der Charaktere ordnet ſich in Richard II. nach den gegebenen Andeutungen ſehr einfach. Dem unfähigen rechtmäßigen Könige und ſeiner rath- und thatloſen Umgebung gegenüber ſteht der aufſteigende Stern des durch und durch ſtaatsmänniſchen und königlichen Uſurpators und ſeiner überthätigen Gehülfen. Zwiſchen dem Kampf des Rechtes mit dem Verdienſte ſteht Carliſle als der Mann der ächten Loyalität, die keine Rückſicht kennt als Treue und Pflicht, die dem Rechte, das ſich ſelbſt zerſtört, die Wahrheit nicht verſchweigt, und der Uſurpation, die ſich eigenmächtig erhöht, das Schild des Rechtes ſchonungslos entgegenhält. Ihm entgegengeſetzt iſt der alte York, den Coleridge in Folge einer nicht richtigen Auffaſſung des Charakters in einen falſchen Gegenſatz gegen Richard geſtellt hat. Der treue Abdruck ſolcher wühleriſchen Zeiten würde verfehlt ſein, wenn dieſe Figur im Gemälde fehlte. Er iſt das Urbild aller politiſchen Mattherzigkeit, der Neutralität in den Zeiten wo Parteinahme Pflicht iſt, der feigen Loyalität, die ſich dorthin kehrt wo Macht und Stärke iſt. Als Richard noch in ſeiner Machtfülle iſt, hält er das ſchon für weit gegangen, wenn er dem jungen Könige die Tugenden ſeines Vaters rühmt. Als Richard die Lancaſteriſchen Güter einzieht, wagt ſein natürlicher Rechtsſinn und die Sorglichkeit um das eigene Eigenthum, eindringende Warnungen zu reden, aber da der König ihn, den Unſchädlichen, zum Statthalter von England macht, läßt er ſich begütigen. Bolingbroke landet und York durchſchaut ſeine Entwürfe, er warnt ihn zu nehmen, wo er nicht ſollte; ſeine Rechtlichkeit zeigt ihm auch hier die Wege, die ihn ſeine Schwäche nicht gehen läßt. Er möchte dem König dienen und ſeine Lehenspflicht erfüllen, aber er meint auch Bolingbroke's recht-

lichen Anſprüchen auf ſein Erbe gegenüber Gewiſſens- und Verwandtenpflicht zu haben. Daß er in dieſem Augenblick an des Königs Stelle ſtand, beachtet er nicht. Rathlos was zu thun, verliert er in unſäglicher Verwirrung den Kopf, aber nicht den Charakter. Er will neutral bleiben. Er ſieht den Finger Gottes in dem Abfall des Volkes, und läßt es gehen; er hat für Richard Thränen, wenige Worte, keine Thaten. Bei ſolcher Loyalität gehen die Lande zu Grunde, während ſie bei Uſurpationen wie Bolingbroke's gedeihen. Daß aber dieſe Schwäche des Schwachen zu einem Grade gehen kann, wo ſie die unnatürlichſte Verhärtung wird, und wo gegen ſie die Grauſamkeit des Uſurpators wie ſchuldlos abſticht, hat Shakeſpeare mit wahrer Meiſterſchaft entwickelt, als er York ſeinen eigenen Sohn des Hochverraths anklagen und mit Hartnäckigkeit auf ſeinem Tode beſtehen läßt. Er geht ſo weit, dem Könige übles Gedeihen zu wünſchen, wenn er begnadige! Gewiſſenhaftigkeit und Treue miſchen ſich in dieſem Zuge ununterſcheidbar mit der Furcht, ſich blosgeſtellt und in Verdacht kommen zu ſehen. So iſt die knechtiſche Loyalität; ſie iſt unter dem Schwachen ſchwach und eine gebrechliche Stütze, unter dem Starken wird ſie ſtark und eine brauchbare, verläſſige Macht.

Heinrich IV.

Erster Theil.

Die beiden Theile von Heinrich IV., deren zweiter nach Collier's Nachweis vor dem 25. Febr. 1598 vollendet ist, setzen Richard II. unmittelbar fort; der erste umfaßt eine Zeit von nur zehn Monaten (zwischen den Schlachten bei Holmedon 14. Sept. 1402 und bei Shrewsbury 21. Juli 1403), der zweite den Zeitraum von da bis zu Heinrich's IV. Tod, neun Jahre. Shakespeare folgt auch in diesen beiden Stücken der Chronik von Holinshed, selbst in ihren Fehlern. So hat er sich von ihr verführen lassen, in seinem Edmund Mortimer zwei Personen dieses Namens, Oheim und Neffe, zu verschmelzen, was wir oben in dem angefügten Stammbaum bereits bemerkt haben. In den Geschichten der Empörung der Percys benutzt Shakespeare bis auf die einzelnsten Züge treu mit einer ungemein geschickten Verarbeitung den Stoff der Geschichte; die komischen und ernsten Partien von Prinz Heinrich's jugendlichen Ausgelassenheiten und dessen Zerwürfniß mit seinem Vater sind mit dichterischer Freiheit auf dem Grunde allgemeiner Andeutungen der Chronik ausgeführt. Diese Andeutungen würde sich der Dichter auch nicht haben verdächtigen oder verleiden lassen, wenn er die kritischen Schriften der Luders und Tyler gekannt hätte, die in unseren Zeiten die Vorwürfe der Jugendsünden Heinrich's V. zu beseitigen suchten. Diese unstreitig auch ge-

ein königlicher Weg; und kaum dort angelangt, zeigt er den Unterſchied des geborenen Königs von dem blos erblichen in dem ſchlagendſten Gegenſatze. Schon als er vertrieben von Richard aus dem Lande wich, ging er wie ein König davon. Nach dem Tode ſeines Vaters und der Beraubung ſeiner Familie kehrt er ohne Bedenken aus der Verbannung eigenmächtig zurück und landet arm und hülflos an der ihm verſchloſſenen Küſte. Die unzufriedenen Percys, ſchon vor der Landung mit ihm verſchworen, eilen zu ihm hin; der Steward Worceſter thut es nicht aus Liebe zu ihm, ſondern zu ſeinem geächteten Bruder. Auf den Wegen, die Bolingbroke mit ſeinen Freunden zu machen hat, ſchmeichelt er ihnen in liebreicher Rede und unterhält ſie in ſüßem Geſpräche, aber nicht ſo, daß er ſich dieſen Helfern, von denen er zur Zeit ganz abhängt, ſo verkauft, wie Richard ſeinen Günſtlingen, die doch ganz von ihm abhingen. Der beſitzloſe Mann, der zur Zeit nur Dank hat und nur eine Anweiſung auf die Zukunft zu geben vermag, kann es ernſtlich mit dieſem Danke meinen, ohne daß ſeine Abſicht war, ſpäterhin, wenn er König ſein wird, dieſen ſeinen Helfershelfern zum Throne eine Stelle über dem Throne einzuräumen. Die Anmaaßung, mit der ſich Northumberland, die „Leiter auf der Bolingbroke den Thron beſtieg", einſt gegen ihn ſtellen ſollte, verkündigt ſich ſchon vollſtändig in derjenigen, mit der er ihm den Weg auf den Thron bereitet. Er und ſeine Umgebung, in ihrer thätigen Dienſtfertigkeit, Rührigkeit und Geſchäftigkeit bilden die Gegenſätze zu Richard's meiſt unthätigen, verzagten Schmeichlern; ſie ſind die bereitwilligen Schergen der Rebellion, die auf dieſer Seite Bolingbroke um eben ſo viel raſcher vorwärts reißen, wie die Umgebung Richard's deſſen beſſere Natur tiefer herabzieht. Der bald glatt und geſchmeidig, bald roh und gefühllos auftretende Northumberland iſt es, der zuerſt von Richard mit Weglaſſung ſeines Titels ſpricht; er iſt es, der die Schwüre Bolingbroke's, daß er nur um ſeines Erbes willen komme, feierlicher und nachdrücklicher wiederholt; er iſt der, der den König Richard in der Abſetzungsſcene

lichen Ansprüchen auf sein Erbe gegenüber Gewissens- und Verwandtenpflicht zu haben. Daß er in diesem Augenblick an des Königs Stelle stand, beachtet er nicht. Rathlos was zu thun, verliert er in unsäglicher Ver[illegible] Charakter. Er will neutra[illegible]
des Volkes, u
Worte, keine
Grunde, währ
Daß aber die
kann, wo sie
die Grausamke
speare mit wahr
Sohn des Hoch
Tode bestehen l
zu wünschen,
mischen sich in
blosgestellt und
Loyalität; sie ist
Stütze, unter de
lässige Macht.

Heinrich IV.

Erſter Theil.

Die beiden Theile von Heinrich IV., deren zweiter nach Collier's Nachweis vor dem 25. Febr. 1598 vollendet iſt, ſetzen Richard II. unmittelbar fort; der erſte umfaßt eine Zeit von nur zehn Monaten (zwiſchen den Schlachten bei Holmedon 14. Sept. 1402 und bei Shrewsbury 21. Juli 1403), der zweite den Zeitraum von da bis zu Heinrich's IV. Tod, neun Jahre. Shakeſpeare folgt auch in dieſen beiden Stücken der Chronik von Holinſhed, ſelbſt in ihren Fehlern. So hat er ſich von ihr verführen laſſen, in ſeinem Edmund Mortimer zwei Perſonen dieſes Namens, Oheim und Neffe, zu verſchmelzen, was wir oben in dem angefügten Stammbaum bereits bemerkt haben. In den Geſchichten der Empörung der Percys benutzt Shakeſpeare bis auf die einzelnſten Züge treu mit einer ungemein geſchickten Verarbeitung den Stoff der Geſchichte; die komiſchen und ernſten Partien von Prinz Heinrich's jugendlichen Ausgelaſſenheiten und deſſen Zerwürfniß mit ſeinem Vater ſind mit dichteriſcher Freiheit auf dem Grunde allgemeiner Andeutungen der Chronik ausgeführt. Dieſe Andeutungen würde ſich der Dichter auch nicht haben verdächtigen oder verleiden laſſen, wenn er die kritiſchen Schriften der Luders und Tyler gekannt hätte, die in unſeren Zeiten die Vorwürfe der Jugendſünden Heinrich's V. zu beſeitigen ſuchten. Dieſe unſtreitig auch ge-

ſchichtlich unumſtößlichen Winke waren bereits vor Shakeſpeare in einem älteren, zwiſchen 1580 bis 1588 geſchriebenen Stücke, the famous victories of Henry V., dramatiſch benutzt worden; dieß iſt ein rohes Stück, eine der werthloſeſten Hiſtorien der vorſhakeſpeare'ſchen Zeit, aus der kaum einzelne Aeußerlichkeiten zu entlehnen waren. Aus Heinrich's Jugendſtreichen hat die Chronik keine beſonderen Einzelheiten ausgeführt, als die Erzählung, daß der Prinz einſt dem Oberrichter eine Ohrfeige gegeben und dafür von ihm feſtgenommen wurde, und die Schnurre, daß er ein andermal in einem Kleide mit Nadeln beſteckt zu Hofe gegangen ſei, um damit anzudeuten, daß er auf Dornen gehe, ſo lange die Krone nicht ſein ſei. Beide Züge hat das alte Stück aufgenommen, beide hat Shakeſpeare verſchmäht; die Eine hat er voll Zartgefühls hinter die Scene geſchoben, die andere alberne Sage in eine Handlung voll Rührung und feiner Charakteriſtik verwandelt. Auch ſonſt hat das ältere Stück unſerem Dichter für die tollen Scenen unter Heinrich's Jugendgenoſſen faſt nichts als den Wink gegeben, dieſe einer populären Behandlung ſo fähige Geſchichtsſage nicht vorbeizulaſſen und außerdem ein Paar Namen, die Taverne von Eaſtcheap, Gadshill, Ned, Sir John Oldcaſtle. Dieß letztere war, wie Halliwell* umſtändlich nachgewieſen hat, urſprünglich der Name des dicken Ritters bei Shakeſpeare. Man ſchließt dieß ſchon aus einigen Andeutungen in den Stücken ſelbſt: des Prinzen Anrede (I, 1, 2.) an Falſtaff, my old lad of the castle, hat nur ſo einen Sinn; ſodann iſt in den Quartausgaben des zweiten Theiles einmal vor einer Rede Falſtaff's das Präfix Old. (Oldcaſtle) ſtehen geblieben. Zur Gewißheit wird die Sache durch eine Anführung des Schauſpielers Nathaniel Field, der in dieſen Dingen am beſten unterrichtet ſein konnte**.

Wir erwähnen dieß ſo weitläufig, weil ſich an dieſen bloßen

* Halliwell, on the character of Falstaff. 1841.

** In ſeinem Stücke, Amends for ladies, gedruckt 1618, heißt es: „Saht ihr nicht das Stück, Worin der dicke Herr, benannt Oldcaſtle, Euch treulich ſagte,

Namen Umstände knüpfen, die zum Belege des großen Aufsehens dienen, das Heinrich IV. bei seinem Erscheinen gemacht hat. In der Reihe der Historien macht Shakespeare in diesen Stücken denselben Sprung, wie in der Reihe der erotischen Stücke in Romeo und Julie; die Wirkung aber muß ungleich größer gewesen sein. Denn Romeo ist ein Werk, zu dessen Genusse nur die Feinstfühligen in Shakespeare's gewähltem Publicum damals geschickt waren, in Heinrich IV. aber ist die reichste Nahrung für die Zuschauer aller Klassen. Von solchem Reichthum und solcher Mannichfaltigkeit an fesselnden und scharfgezeichneten Gestalten, die zugleich von so heimathlichem Zuschnitt und in einen so allgemein interessanten vaterländischen Stoff verwebt sind, ich will sagen von so allseitiger und gewaltiger Anziehungskraft, hat Shakespeare überhaupt kaum ein Stück weiter geschrieben. Als Heinrich IV. zuerst erschien, muß ein maaßloses Ergötzen die Zuschauer jeder Naturart und jeder Bildung ergriffen haben; eine tumultuarische Freude muß seine Wirkung gewesen sein; denn in so heller Freudigkeit und zugleich in so ruhiger Bescheidenheit, wie in diesen Stücken, ist auf keiner Bühne irgend eines Volkes das Genie jemals aufgetreten. Von dem Augenblicke ihrer Erscheinung an verändert sich in England auf Einen Schlag die Gestalt der Bühnenleistungen und die Art und Weise der Dichter; erst wo der bahnbrechende Genius in der Gewandtheit und Zugänglichkeit arbeitet, daß man an seinen Producten die Mühe der Zeitigung nicht mehr bemerkt, daß seine Kunst keine Kunst mehr scheint, reizt er mit dem Scheine der Leichtigkeit die Masse der Nachahmer, und dieß ist erst von diesen Stücken Shakespeare's zu sagen. Von jetzt an treten jene Reihen der fruchtbarsten Dichter von Fach auf, die Ben Jonson, Marston, Heywood, Middleton, Chapman u. A., wo vorher Alles nur fragmentarisches Bestreben, furchtsamer Versuch und Dilettantis-

---

was das sei, die Ehre?" — mit deutlicher Beziehung auf den berühmten Monolog in Heinrich IV. (I, 5. 3.)

mus war. Jetzt kam in die Stücke ein friſcher freier Zug des Lebens, wo früher ſelbſt in den Werken der Freigeiſter Greene und Marlowe noch ſo ſehr der Schweiß der Kunſt und Gelehrſamkeit zu merken war. Der Bühnendichtung ſchien jetzt erſt die Zunge gelöst oder die Flügel gewachſen zu ſein. Die Scenen aus dem niedern Leben lockten die Zuſchauer wie die Dichter an; die gemeine Wirklichkeit und leider auch die wirkliche Gemeinheit ward der Charakter der Bühnendichtung, und dieſe unſelige Wendung hatte der Dichter freilich nicht verſchuldet, der gerade hier in dem höchſten ſittlichen Ernſte arbeitete. Zunächſt wurden die komiſchen Figuren dieſer Stücke nachgeahmt und wiederholt; der Shallow kommt mit dieſem Namen in ſpäteren Dramen als ſtehende Figur vor; der swaggerer Piſtol ward zahllos nachgeahmt, und Chapman ſagt 1598, das Wort swagger ſelbſt ſei ganz neu und ſo ſchnell aufgenommen worden, weil es durch eine natürliche Proſopopöie ohne Etymologie und Ableitung geſchaffen ſei. Der Charakter des Bühnenwunders Falſtaff oder Oldcaſtle ward von Ben Jonſon im Tucca in ſeinem Poetaſter, von Fletcher in ſeinem Cacafogo nachgebildet. Aber nicht auf der Bühne allein machte dieſe Figur ſo tiefe Wirkung und Erregung; die Erſcheinung war ſo außerordentlich, daß ſie darüber hinausgriff und einen weiten Tumult in Familien und Parteien hervorrief. Shakeſpeare fand den Namen John Oldcaſtle in dem erwähnten älteren Stücke von Heinrich V.; in der Chronik fand er einen John Oldcaſtle, der Page bei jenem Herzog von Norfolk war der in Richard II. mitſpielt, und das war auch nach Shakeſpeare ſein Falſtaff — Oldcaſtle in ſeiner Jugend geweſen. Als der Dichter ſeinen Heinrich IV. ſchrieb, wußte er nicht, wer dieſer Oldcaſtle war, den er mit jener Bezeichnung (als Norfolk's Page) ſo deutlich gemacht hatte; es war dieß ein Lord Cobham, der als Lollarde und Wikleſit unter Heinrich V. den Verfolgungen der Kirche erlag. Die Proteſtanten ſahen ihn als einen heiligen Märtyrer an, die Katholiken als einen Ketzer; ſie ergriffen mit Begierde dieſe Schilderung der dicken Memme und gaben ſie als ein Portrait

des Lord Cobham aus, der in der That körperlich und geistig sein Gegenstück war. Die Familie beschwerte sich über diesen Misbrauch eines ihr theuren Namens, und Shakespeare erklärte im Epilog zu Heinrich IV., daß jener Cobham (auch in seinen Augen) ein Märtyrer und „dieß nicht der Mann" sei. Er änderte zugleich den Namen in Falstaff um, aber dieß nutzte nichts; spätere katholische Kirchengeschichtschreiber erklärten trotz dieser ausdrücklichen Zurücknahme auch den Falstaff noch für ein Abbild des Ketzers Cobham. Sonderbares Schicksal aber, daß man nun auch hinter dem Namen Fallstaff wieder eine geschichtliche Figur suchte, gleich als ob es unmöglich sei, daß eine so lebenvolle Gestalt nicht eine Figur der Wirklichkeit sein müsse. Man bezog ihn auf John Fastolf, dessen Feigheit schon in Heinrich VI. gebrandmarkt ist mehr als die Geschichte dazu berechtigt; und auch dieß fand öffentlichen Tadel, obgleich Shakespeare noch einmal würde haben betheuern können, daß er an Fastolf so wenig gedacht wie an Cobham. Noch andere Anzeichen lassen sich aufzählen, welches allgemeine Aufsehen dieses theatralische Ungethüm machte. Man fand den Namen des Dichters und seines Geschöpfes zur Speculation geeignet. Einige Poeten hatten in Gemeinschaft mit Munday das Leben jenes Oldcastle (Cobham) dramatisch bearbeitet, sie ließen das Stück 1600 unter Shakespeare's Namen drucken; der Dichter beschwerte sich wahrscheinlich darüber, denn man besitzt Abdrücke desselben Jahres, von 1600, auf denen sein Name weggelassen ist.

In den beiden Theilen Heinrich's IV. ist das politische Thema, das der Dichter in Richard II. begonnen hatte, fortgesetzt. Richard's Recht, hat er uns dort gezeigt, konnte ihn nicht seiner Pflichterfüllung entheben; er verlor, da er sie vernachlässigte, seine Berechtigung und seine göttliche Weihe. Die Rechtmäßigkeit als solche konnte selbst bei einer schönen Charakteranlage den König nicht bei seiner Krone schützen. Aus Heinrich's IV. Regierung soll uns anschaulich werden, daß der königliche Pflichteifer umgekehrt zwar die Usurpation aufrecht

erhalten, aber das Unrecht, das in ihr begangen war, nicht ſühnen könne, und daß ein widerrechtlich erworbenes Reich durch bloßes Verdienſt, auch bei der geſchickteſten und ſchlaueſten Charakteranlage, nicht vor den größten Erſchütterungen geſichert ſei. Auch den Gedanken dieſer geſchichtlichen Vergeltung hat Shakeſpeare in der Chronik von Holinſhed leſen können; ſie nennt den Kelch des Bürgerkrieges wohlverdient von dem Volke, das Heinrich IV. gegen Richard unterſtützt hatte, und die Strafen der Unruhen gerecht, die Heinrich IV. und ſeine Nachfolger für die Abſetzung Richard's II. heimſuchten. Der Fluch des ermordeten Königs geht nun in Erfüllung. Dieß ſtellt Shakeſpeare nicht mechaniſch, wie die Chronik, als eine willkürliche Strafſchickung der Gottheit dar, ſondern als die nothwendige Frucht einer natürlichen Saat in den Charakteren und Handlungen der Menſchen. Der Graf Warwick, als er (II, 3, 1.) jenen Fluch dem König Heinrich auslegt, ſagt ihm: es ſei eine Geſchichte in aller Menſchen Leben, die die Natur ihrer Vergangenheit abbildet; wer dieſe betrachte, könne im Allgemeinen das Künftige wahrſagen, wie es ſich aus ſeinen Anfängen entwickeln werde. So habe Richard vollkommen wohl ahnen können, daß Northumberland, der damals falſch gegen ihn war, aus dieſem Samen zu größerer Falſchheit aufwachſen werde, die dann auf die neuen Freunde ihre Wurzel ausbreiten werde. Wie dieß Northumberland trifft, ſo trifft es auch Heinrich IV. Auch in ihm entwickelt ſich nur die frühere Charakteranlage in einem neuen Triebe, indem ſie ihn gegen die Percys, ſeine Freunde und Förderer, mit demſelben Mistrauen füllt, von dem dieſe gegen ihn erfüllt waren.

Das Charakterbild des Königs hat Shakeſpeare mit dem ganzen Tiefblicke, der ihm eigen iſt, als ein Prototyp diplomatiſcher Schlauheit und vollendeter Meiſterſchaft des guten Scheines und aller Künſte der Verbergung ausgeführt. Der Unterſchied von dem was ein Menſch iſt, und dem was er ſcheint, beſchäftigt den Dichter auch in dieſem Charakter, wie in Richard III. Aber Heinrich IV. iſt nur

mehr Meister im Verstecken als im Verstellen; er könnte nicht jede beliebige Rolle wie jener mit Schauspielergeschick abspielen, er kann nur die gute Seite seines Wesens allein sichtbar herauskehren, Freundlichkeit und Herablassung vom Himmel stehlen, ein Prometheus diplomatischer Feinkünste, wie ihn Percy nennt, ein König des Lächelns. Was ihn und seine tiefe politische Heuchelei von Richard III. wie Tag von Nacht scheidet, ist, daß er eine solche gute Seite besitzt und nur vorzukehren, nicht zu erheucheln braucht. Weit entfernt, daß er wie dieser Mord auf Mord stiften und sich der eisenherzigen Mörder freuen, von Blut zu Blut immer tiefer waten und das Gewissen ertödten könnte, hat er Richard's Tod mehr nur gewünscht als angeordnet und den Mörder verwünscht und verstoßen; das Gewissen regt sich in ihm der That auf dem Fuße und er wünscht einen großen Schritt der Buße aus dem einmal veranlaßten Blutvergießen zurückzuthun. Wir finden ihn am Ende von Richard II. und im Anfange dieses Stückes mit dem Gedanken beschäftigt, einen Kriegszug nach dem heiligen Lande zur Sühne des Todes Richard's zu machen. Wunderbar spielt in diesem versteckten Gemüthe, das sich selber klar zu werden scheut, die Herrschaft einer weltlichen Natur mit dem Antriebe der Gewissensbisse ineinander; fromme ernsthafte Bußgedanken reichen sich in diesem Vorhaben mit den feinsten politischen Beweggründen die Hand; Ernst des Vorsatzes und Neigung, den Vorsatz vereiteln zu lassen, streiten sich in einer Weise, die der Dichter vollkommen deutlich in den Thatsachen, in Reflexionen aber nicht deutlicher, als er einer solchen Natur eben natürlich ist, niedergelegt hat. Man kann zweifeln, ob der weltliche Mann zur ernsten Ausführung des geistlichen Planes zu kommen zögert, oder ob nach des Himmels Fügungen ihm nicht die Sühne jenes Mordes gegönnt werden soll durch die natürlichen Folgen seiner früheren That. Es ist ihm mit dem Kreuzzuge Ernst, aber am meisten, wenn er krank ist; dann ist Heer und Flotte in Bereitschaft. Es ist ihm geweissagt, daß er in Jerusalem sterben werde (und er stirbt zuletzt in einem

Zimmer, das dieſen Namen führt); wenn ihm der Tod nahe ſteht iſt die Eile und der Ernſt nach der geweihten Sühneſtätte größer; aber daß er auch in geſunden Tagen an den Reiſezug denkt, verbürgt einen Ernſt ſeiner Abſicht überhaupt. Dieſer Ernſt wäre zu ſolchen Zeiten nicht ſo groß in ihm, wenn nicht politiſche Grundſätze der weiſeſten Umſicht ihn zu demſelben Vorſatze mit trieben, zu dem ihn Weiſſagung und Aberglaube und Gewiſſen treiben. Er wollte die böſen Säfte des Landes ablenken, er wollte die aufgeregten Geiſter nach dem heiligen Lande führen, damit ſie Ruhe und Stilliegen nicht verführe, zu nahe in ſein Recht zu ſpähen; er vermacht ſterbend dem Sohne die Lehre ſeiner Hauspolitik: daß er die ſchwindligen Gemüther in auswärtigen Kämpfen beſchäftigen ſolle, damit Thaten, von ihnen ausgehend, das Gedächtniß früherer Tage, das Andenken an die Erwerbungsart ihres Thrones, tilge. Er lehrt dieſelbe Politik, die ein eben ſo ſchlauer und umſtellender Thronerwerber, der ähnliche Erbe einer Revolution und einer halb entgegengebrachten, halb erſchlichenen Krone, in unſeren Tagen in Algier zu üben ſuchte und für die er ſeine Söhne erzog, ohne daß auch Er der Unruhe entgangen wäre, die wie eine Nemeſis über ſeinem wie über Heinrich's Haupte hing. *Eine* ſolche Anſchauung und Vergleichung einer ſolchen allgemeinen politiſchen Lehre und Wahrheit, die unſer Dichter den Zügen der Geſchichte entnahm, iſt hinreichend, um die geſchichtlich-politiſche Weisheit zu charakteriſiren, die in dieſem Kopfe neben ſo vielen anderen geiſtigen Eigenſchaften ruhte, und die auch den Geſchichtſchreiber von Beruf anlocken darf, in ſeinen Büchern ſelbſt für *ſeine* Kunſt zu lernen.

Gerade als, im Anfang unſerer Stücke, der König ſeinen heiligen Kriegsplan aufgenommen hatte, kreuzen ihn Kriegsgerüchte aus Norden und Weſten; die Percys haben im Norden den Schotten Douglas geſchlagen, in Wales hat Glendower, mit dem Heinrich ſchon zu Richard's Zeiten zu kämpfen hatte, den Mortimer gefangen. In dieſen Nachrichten liegt ein doppelter Segen für Heinrich. Ein

tapferer Feind im Norden ist abgeschlagen und im Westen ist in der Niederlage ein Glück, denn Mortimer ist ein Nachkomme des Herzogs Lionel von Clarence, des ältern Bruders von Heinrich's Vater (Gaunt-Lancaster), der also ein näheres Thronanrecht hatte als Heinrich IV. Die Gelegenheit ist günstig, den mächtigen nordischen Adel, die Percys, seine alten Freunde, zu demüthigen, denn auch sie ihrerseits sind durch den Sieg über Douglas mächtiger geworden, sie sind durch die Verbindung des jungen Percy mit des Prätendenten Mortimer Schwester (oder Tante) längst gefährlich, durch Worcester's feindliche Stellung gegen den König und sein übermüthiges Pochen auf das Verdienst der Percys um seine Krone lästig und bedrohlich geworden. Das gegenseitige Mistrauen Falscher gegen Falsche, jene altgelegte Saat, geht nach Richard's Prophezeihung auf. Die Einen mußten glauben, nie genug für ihr Verdienst um die Krone belohnt werden zu können, der Andere mußte fürchten, ihnen mit dem größten Lohne nicht genug zu thun. Die in den Künsten der Revolution bewanderten, die den König einst dem Richard als unberechtigten Nebenbuhler entgegengestellt hatten, konnten jeden Augenblick ihm einen berechtigten Thronbewerber entgegenwerfen. Der König, bewandert in den schleichenden Künsten der Verschwörung, traut sie auch den Andern zu; diese Anderen, die ihn das Werkzeug des Mordes Richard's hatten wegwerfen sehen, konnten fürchten, daß er sich auch ihrer gern entledigen möchte. Sie machen bis zuletzt geltend, daß sie zur Empörung geschritten wären ihrer Sicherheit wegen; der König gesteht zuletzt ebenso, daß ihre Macht ihn seine Absetzung durch sie befürchten ließ. Die Spitze dieser Lage, wo Dankbarkeit, Freundschaft und Liebe in Neid culminirt und dann zu Strenge, Haß und Kampf umschlägt, ist in der ersten und dritten Scene des ersten unserer beiden Stücke vortrefflich dargestellt. Da gerade, wo die Percys dem König in der Besiegung des Douglas einen Dienst erwiesen und sich treu bewährten, sucht sein Mistrauen einen Anlaß zum Bruch; da grade wo er den jungen

Helden Percy am höchſten bewundert und ſeinem eigenen Sohne vorzieht, ſucht ſein Argwohn oder ſeine Politik oder ſeine Eiferſucht oder Alles zuſammen einen Anlaß an ihm; da wo der unbefangene Blunt die Unſchuld Percy's treu bemerklich macht, läßt der König ſeine ganze unnachgibige Strenge walten; da grade wo Mortimer beſiegt und gefangen war, nennt er ihn einen Rebellen und das muß ihn dazu machen. Seine faule und ſchnöde Politik ſpäht auch in Anderer Thun ſo hinein, als ob Alle die gleichen Meiſter machiavelliſcher Künſte wären; er geht ſo weit dem Mortimer zuzutrauen, er habe eine abſichtliche Niederlage erlitten und ſeine Leute an Glendower verrathen. Die offene Feindſchaft, mit der der König ſchon früher den tückiſchen Worceſter von der Tafel des Rathes weggeſcholten, die Schärfe mit der er ihm jetzt den mürriſchen Trotz einer Dienerſtirne gegen die Majeſtät vorwirft und ihn von ſich weist, treibt die früheren Freunde des Königs zum Abfall; das laut geäußerte Mistrauen zeigt ihnen geradezu den Weg zum Bunde mit ihren vorigen Feinden.

Gehäſſig wie der König ſich in dieſen Verhältniſſen zeigt, bewährt er ſich doch in der Führung des aufgeregten Kampfes als der alte zum Herrſcher Geborene, wie ihn der Dichter in ſeinen Anfängen ſchilderte. Angenagt wie er iſt von peinlicher Unruhe, verzehrt von Argwohn nicht allein gegen den Thronbewerber, der ſchwach iſt, nicht allein gegen Percy, der treuherzig bieder iſt, ſondern auch gegen den eigenen Sohn, der in Jugendluſt von nichts ferner als politiſcher Nachſtellung iſt, geſchüttelt von Gewiſſensſcrupeln, die ihm alle dieſe Schickſale als eine Strafe Gottes darſtellen, iſt er gleichwohl derſelbe ungebeugte, auf ſeine menſchliche Kraft vertrauende, zum Handeln ſchnell entſchloſſene Mann wie früher. In ſeinen Unternehmungen gegen die Empörer iſt Raſchheit, Zuſammenhang, Sicherheit gleich groß; kein Verzug ſoll des Feindes Vortheil und Zahl vermehren. Im Augenblick des Kampfes fehlt nach dem Ernſt der Entſcheidung die Mäßigung zur Schonung, nach der Schlacht fehlt es

an Großmuth nicht. Der König besteht, wie er sagt, das Nothwendige als eine Nothwendigkeit, und stellt sich in allem diesem, von einem gefährlicheren Bürgerkriege bedroht, in einen großen Gegensatz gegen den rathlosen Richard, der eine rechtmäßige Sache gegen einen erst werdenden Feind nicht zu verfechten wußte. Die Percys erleiden im ersten Theile einen glorreichen Schlag in Waffen, im zweiten Theile sinken sie diplomatisch auf eine grobe Weise betrogen. Als so die letzten Widersacher Heinrich's zerschmettert sind, konnte nun sein Glück in höchste Blüte treten, da gerade bricht er in Pein, in Qual und innerem Unglück zusammen. Die Größe seines königlichen Gedankens und die Natur seines Verdienstes zeigt sich überall darin, daß er, wie er bei Scepter und Seele schwört, seine Würde und Berechtigung zum Thron nur in der Befähigung und in der rechten Staatspflege gelegen sieht, und nicht in dem Erbbesitze. Die Vorstellung quält ihn daher doppelt, daß seine Usurpation seiner Familie nutzlos sein werde, da er seinen Sohn in Wüstheit der Jugend verloren und des Thrones unwürdig sieht. Der Scheue, Kluge, Vorsichtige hat für die Unbesonnenheit, für die offene Natur, für die verhüllte Weisheit dieses Sohnes kein Maaß in sich. Er sieht ihn, wie Richard war, in schlechter Gesellschaft verdorben; er sieht Percy ihm gegenüber, wie sich gegen Richard, obgleich Percy der stärkste Gegensatz gegen ihn und der Prinz Heinrich der stärkste Gegensatz gegen Richard war. Der Pragmatiker weiß nur die Verhältnisse, nicht die Naturen zu schätzen, die über seinem Sehkreise liegen. Er traut seinem Sohne zu, daß er mit Percy gegen ihn diene, wie er selbst gegen seinen Vetter Richard gekämpft hatte; er fürchtet, daß er ihm nach der Krone stehe und auf seinen Tod lauere, auch noch nachdem er ihm bei Shrewsbury das Leben gerettet hatte. In Allem sieht er die Strafe Gottes und sie ist es. Sein krankes Gemüth ist, als er auf der Spitze seines Glückes und im Hafen der äußeren Sicherheit angelangt ist, am kränksten; es findet nicht Ruhe nicht Rast; und aus tiefster Seele steigt ihm daher (II, 3, 1.) jene Klage,

daß er mit tauſend künſtlichen Mitteln den Schlaf nicht finde, der den Schiffsjungen im ſchaukelnden Maſtkorbe erquickt. Sein Haar iſt bleich geworden, die Ahnung überfällt ihn, daß Geſchlecht auf Geſchlecht den inneren Kampf und Krieg aufheben und fortſetzen werde; in maaßloſem Lebensüberdruſſe, ſagt er, der glücklichſte Jüngling, der dieſe Wechſel und Schickſale erlebte, werde das Buch ſchließen und niederſitzen und ſterben. Da er nach dem Oriente wollte, ſtörte ihn der Bürgerkrieg; da die Empörung zweimal rieſengroß aufwächst, fürchtet er Alles von ſeinem eigenen Blute; da ſie anfängt beſiegt zu werden, wird er ſiech; da ſie darniederliegt todtkrank; und endlich ſelbſt da er ſchon ſcheintodt war, muß er noch erleben, daß ſein Sohn ihm die Krone wegnimmt. Er glaubt den Scheinbeweis von des Prinzen Herzloſigkeit und Nachſtellungen zu haben. Du verbirgſt, ſagt er dem Sohne, (und in dieſes poetiſche Bild hat Shakeſpeare jene Chronikſage von des Prinzen nadelbeſtecktem Kleid verwandelt,) du verbirgſt tauſend Dolche in Deinem Herzen, die du an deinem ſteinharten Herzen gewetzt, um eine halbe Stunde meines Lebens zu erdolchen. Er ſieht in des Sohnes Leben den Beweis, daß er ihn nicht liebe, und in der Todesſtunde noch das Beſtreben, ihn es recht ſicher wiſſen zu laſſen. Als ihn des Sohnes Aufſchlüſſe beruhigen, überzeugen und ſeine Sterbeſtunde erleichtern, jetzt endlich enthüllt ſich der tiefe Heuchler und bekennt die Schleichwege und krummen Pfade, auf denen er die Krone erhalten hatte. Noch kurz vorher hatte er (II, 3, 1.) mit der gleichen Berufung auf Gott geſchworen, daß nur die Nothwendigkeit ihn gezwungen die Macht zu küſſen. Er hatte dort im Geſpräch mit Warwick betheuert, daß damals, als Richard die Zerwürfniſſe zwiſchen den Percys und ihm vorausſagte, er noch keine Abſicht auf die Krone gehabt habe. Die Ausleger bezeichnen dieß als eine Vergeſſenheit des Dichters, da damals, als er den Richard dieſe Prophezeihung ſagen läßt, Heinrich ſchon König war; obgleich bei der ungemeinen Tiefe, mit der Shakeſpeare dieſen ganzen Charakter angelegt hat, ſeine Abſicht vielmehr

gewesen sein konnte, zu zeigen, wie der Lügner und Heuchler in diesen Augenblicken seiner Krankheit das treue Gedächtniß verliert und in den Betheuerungen seiner Unschuld grade seine Schuld förmlich und urkundlich verräth.

Den politischen Bezug und Verhalt der Dramen von Heinrich IV. zu Richard II. erkennt man aus dieser Analyse des Charakters Bolingbroke's von selbst; die Stücke heben sich aber durch die tiefe Behandlung der Hauptcharaktere aus dem Kreis der politisch-historischen in die der zugleich ethischen Dramen, der freieren Schöpfungen und Charakterstücke Shakespeare's; es erscheint außer der politischen Aufgabe in den Stücken auch ein sittlicher Gedankenmittelpunkt, wie wir ihn ebenso, und aus eben dem Grunde, in Richard III. gefunden haben. Auf diesen Kern der Stücke kommen wir, wenn wir den Hauptfiguren nachgehen, dem Heinrich Percy und dem Prinzen Heinrich von Wales.

Den Heinrich Percy macht Shakespeare, um einen vollkommneren Gegensatz zu dem Prinzen zu gewinnen, mit diesem gleichalterig, obgleich er geschichtlich vielmehr gleichalterig ist mit König Heinrich und zwanzig Jahre älter als der Prinz. Er ist die Seele der Unternehmung gegen den König und die glänzende Figur in der Reihe der Aufrührer, die vom Gegner selber Bewunderung und Liebe erzwingt. Nie ist in aller Dichtung eine lebenvollere Gestalt entworfen; die Ballade, die ihn feiern wollte, könnte ihre kühnsten Züge und Bilder diesem Drama entlehnen. Kaum auch ist dem Künstler der Bühne eine dankbarere Rolle geboten worden; die geschicktesten Spieler der älteren englischen Schule, ein Betterton schwankte ob er sich lieber Percy, oder die dankbarste aller Rollen, den Falstaff, in diesem Stücke wählen sollte. Diesen Zweifel würde in Deutschland schwerlich ein Schauspieler begreifen, der sich für Falstaff so befähigt wüßte wie es Betterton war, weil ein thatengewohntes Volk dazu gehört, diesen Charakter zu würdigen, wie er es verdient. Denn Heinrich Percy ist das Urbild aller ächten und ganzen Männlichkeit

und der handelnden Natur, die den Mann erſt zum Manne macht. In ſcherzender Uebertreibung charakteriſirt ihn der Prinz vortrefflich mit dem Einen Zuge, er bringe zum Frühſtück 6—7 Dutzend Schotten um und ſage dann zu ſeiner Frau: „Pfui über dieß ſtille Leben; ich muß zu thun haben!“ Als das Muſter aller ächten Ritterſchaft hat Shakeſpeare den löwenherzigen Jüngling mit eben ſo feinen als großen Zügen gezeichnet. Er benennt ihn mit dem Namen des Kriegsgottes; ſeine Siege vergleicht das Gerücht mit Cäſar's; Achilles' Wahlſpruch iſt der ſeine: es ſei dieß Leben zu kurz um es unwürdig zu verbringen; und als er gefallen iſt, ſagt Heinrich über ſeinem Grabe, was ſo oft von Alexander geſagt wurde: ein Reich war als er lebte zu klein für ihn, jetzt ſind ihm zwei Schritte der ſchlechteſten Erde genug. Blutjung noch, wie ihn der Dichter macht, hat er dreimal den Schotten Douglas geſchlagen und all deſſen Ruhm auf ſein Haupt geſammelt, zuletzt noch unſterbliche Ehre in Holmedon erfochten und dadurch den Neid des Königs gewaffnet. Ein ſcharfer Ehrgeiz ſpornt ihn wie ein ſtolzes Roß, auf der Bahn der Kriegs- und Ehrenthaten Keinen vorauf zu laſſen. Wenn nur die Rede auf dieſes Thema fällt, nimmt ſeine Sprache den feurig übertriebenen Ausdruck einer bis zur Leidenſchaft gehenden Tapferkeit, eines ſelbſt prahleriſchen Heldenmuths an. Wo er einen Nebenbuhler nur ahnt, wie in dem Prinzen, kann ihn grollende Eiferſucht bis zu dem unritterlichen Ausſpruche eines Entſchluſſes reizen, zu deſſen Ausführung er nie fähig wäre: daß er ihn mit einem Kruge Bier vergiften möchte! Als er von Heinrich's ſtolzer Haltung vor der Schlacht bei Shrewsbury hört, treibt ihn dieſe Eiferſucht unbeſonnen in das gefahrvollſte Werk. Die Gefahr hat für ihn immer und an ſich einen anlockenden Reiz; da der Stachel des Wetteifers hinzukommt, entſcheidet ihn dieß vollends, die ſchon beſchloſſene ungleiche Schlacht zu wagen, und in der peinlichſten Ungeduld läßt er aufklärende Briefe ungeleſen und jede ernſteſte Berufung auf ſein Feldherrntalent, auf Vorſicht und wohlverſtandene Ehre unbeachtet. Sein Muth macht ihn zum So-

phisten, wie ihn seine rasche Leidenschaft ausnahmsweise zum Staatsmanne macht; beides Eigenschaften die seiner soldatischen Natur sonst ganz entgegen liegen. Denn sein Blut wallt leicht und heftig auf; ein „Heißsporn", hitzig von Natur, ist er voller Launen, innerlich oder äußerlich immer beschäftigt, in dieser Geschäftigkeit vergessen und zerstreut, des Tags der Eßlust und Nachts des Schlafes beraubt, von erregbarer Phantasie, leicht reizbar, und in Gereiztheit des Jähzornes, des Widerspruchs, des Trotzes gegen alle Welt fähig. In solchen Momenten stockt seine Rede und entlädt sich in kollernder Raschheit*. In Ruhe, sich selbst überlassen, allein, ist er lenksam und nachgibig, in seiner arglos treuen Natur wie ein Lamm. Unter vier Augen mit Glendower läßt er sich von ihm neun Stunden mit Teufelsnamen unterhalten, obgleich es ihm zum Ekel ist; in Anderer Gegenwart kreuzt er ihn mit Spott und Vorwurf. Bekämpft geizt er um ein Fleckchen Land, das er dem Nachgiebigen nachwirft. Von dem König angeklagt über die Weigerung der Gefangenen von Holmedon, entschuldigt er die Abschlagung der Forderung; da ihn aber der König Lügen straft und bedroht, ist er seines Stolzes und seines Zornes nicht weiter Herr. In seiner erhitzten Einbildungskraft, welche die Vorstellung einer großen Unternehmung ohnehin über die Grenzen der Geduld und Ueberlegung hinwegreißt, wirft er divinatorisch kühne Empörungspläne hin, und wie im heftigen Eifer seine Lebensgeister erregt sind, schiebt der poli-

---

* H. IV. 2, 2. 3. And speaking thik, which nature made his blemish,
Bekame the accents of the valiant,
überträgt Alexander Schmidt so:
Und hastig Sprechen, was sein Fehler war,
Das stand dem Munde jedes Tapfern wohl.
Er führt in der neuen Ausgabe des Schlegel-Tieckschen Shakespeare 2, 146 eine völlig aufklärende Parallelstelle in Cymbeline 3, 2 an. Imogen heißt Pisanio: speak thick — also hastig! Schlegel hatte den Sinn des Wortes to speak thick verbannt und mit Stottern übersetzt.

tiſche Worceſter ſeine altreifen Plane gegen Heinrich dem leichtfaſſenden und ſcharfſinnigen Zorne des heißblütigen Jünglings unter. Dieſe Blindheit des Eifers wirft den makelloſen Helden in landesfeindliche Verbindungen, den entſchiedenen Mann in den Bund mit Halben und Schwachen, den Krieger und Soldaten in Entwürfe mit tückiſchen Diplomaten, den Mann der Tapferkeit und Treue in Bündniſſe mit Verräthern und Memmen den ſelbſt Unvorſichtigen in Unternehmungen, die unvorſichtig entworfen ſind. Und da ihm redliche Rathgeber dieſe Plane und ſeine Freunde verdächtigen, grollt der Ehrliche dem ehrlichen Berather, weil er ſelber an Unehrlichkeit nicht glaubt. An dieſer Leidenſchaftlichkeit, an dieſem Mangel an Ueberblick und Menſchenkenntniß geht der vertrauende Mann unter, ſo wie der Mangel an Selbſtbeherrſchung, der ihn zu maaßloſem Aufbrauſen und hochfahrendem Tadel dahinreißt, nach Worceſter's Anſicht einen Hauptfleck auf der glänzenden Schönheit dieſer Natur bildet. Denn im Uebrigen iſt an dieſem Manne keine unedle Ader. Ganz treu und von goldenem Herzen, von aller Tücke fern, der Liſt und dem Trug unzugänglich wie er iſt, ſteht ſeinem Weſen nichts ſo fern, als die ſchmutzige und faule Staatskunſt und Diplomatie des Königs. Es brennt ihn wie mit Neſſeln und peitſcht ihn wie mit Ruthen, wenn er nur davon hört; und wo der König dem Mortimer zutraut, daß er ſich abſichtlich an Glendower gefangen gegeben habe, bricht ſein Unmuth ihm in's Angeſicht aus: nie laſſe ſich niedere Politik ſolche Wunden willig ſchlagen, um ihre Pläne ſo ſchmerzhaft zu verdecken. Weil er aller Unwahrheit ſo gänzlich abgeneigt iſt, iſt er auch den grillenhaften Aufſchneidereien Glendower's ſo von Herzen gram. Lob und Schmeichelei kann er nicht hören, Tadel nicht verhalten, und wenn er ſelbſt neue und unſichere Freunde damit vor den Kopf ſtoßen ſollte. Er läßt ſich treuherzig in ſolchen Augenblicken ſeine Heftigkeit und Derbheit vorwerfen und ſegnet verächtlich die empfohlenen feinen Sitten. Ein Feind aller Ziererei, alles Scheins, aller Eitelkeit iſt er auch ein Feind aller falſchen un-

männiſchen Bildung. Er wollte lieber ein Rad die Achſe kratzen hören als gezierte Poeſie, lieber ein Kitzlein miauen hören, als ein Balladenkrämer ſein; und Muſiktreiben und Singen dünkt ihn dahin zu führen, Schneider zu werden oder Rothkehlchen abzurichten. Abgeſagt dieſen weichlichen Künſten iſt er es auch aller falſchen Empfindſamkeit. Die köſtliche Scene zwiſchen ihm und ſeinem Weibe zeigt, daß er liebt weil er neckt; einen anderen Ausdruck fände dieſe ungekünſtelte Männernatur auch nicht für ihre Liebe. Wie mochte Ulrici dem albernen Horn nachſchreiben, daß Heinrich Percy's Weib nur ſeine erſte Dienerin ſei? Wo läge in Heinrich Percy's Charakter, daß er zu Pferde ſitzend ſeinem Weibe ſchwören will, er liebe ſie unendlich — und daß dieß nur eine Redensart gegen eine Dienerin ſei? Dieſe Herzen ruhen innig und feſt auf der ſicheren Ueberlegenheit des Mannes und dem goldenen Vertrauen der Frau, die die ſeltene Eigenſchaft beſitzt, in ihres Gatten Scherzen und Neckereien den Ernſt ſeiner Liebe zu verſtehen, und in deren Andenken dieß „Wunderwerk von Mann" nie ausgehen kann. Um dieſen Charakter und zugleich unſere beiden Stücke auf den ſpringenden Punkt zurückzuführen: die Mannesehre lebt und webt in dieſem Manne wie in ihrem eigenſten Hauſe, die Tugend des Soldaten im Gegenſatze gegen die zweideutigen diplomatiſchen Ehren des Cabinets, die den König auszeichnen. Der ehrenhafte Douglas huldigt dem Heißſporne Percy als „dem König der Ehre". Er iſt das Thema der Zunge der Ehre, heißt es, während Unehre des Prinzen Heinrich Stirne deckt. Er will jede Gefahr beſtehen, die von Nord nach Süden zieht, wenn Ehre ſie von Weſten nach Oſten kreuzt. Es dünkt ihm ein leichter Sprung, vom Mond herab die glänzende Ehre zu reißen, oder ſie vom Grund der Tiefe an den Locken heraufzuholen, falls er ſie allein, ohne Nebenbuhler, mit allen ihren Würden haben kann! Die Ungeduld ſeines brennenden Ehrgeizes und ſeiner Ehreiferſucht liegt hierin ausgedrückt, die ihm Fieber macht, wenn er nur den Prinzen Heinrich loben hört. Selbſt ſeine Empörung wurzelt nach den Beweggründen, die ihn an-

treiben, in dieſer Mitte ſeines Weſens. Die Percys denken mit Reue an die Kränkung Richard's zurück, der Welt Zunge ſtraft ſie um die alte Unthat, und der junge Held insbeſondere wünſcht dieſen Fleck von der Ehre des Hauſes abzuwaſchen. Noch diene die Zeit, meint er, die verbannte Ehre herzuſtellen; es dünkt ihm unleidlich, jene Schmach zu tragen und ſich von dem abſchütteln und wegwerfen zu laſſen, für den ſie die Schande auf ſich genommen. Seinem Eifer iſt es nicht möglich zu überdenken, daß die Mittel zu dieſer Schmachtilgung neue Schmach auf ſie häufen mußten, und daß die Beweggründe eigenſüchtiger erſchienen. Die Empörung im Bunde mit Landesfeinden, zu dem Zwecke das Reich zu theilen, der „übelgefärbte Ehrgeiz" der ſie in Bewegung ſetzt, bleibt ein Flecken auf ſeinem Ehrenſchilde, aber der einzige; und auch dieſe Schmach, ſagt Prinz Heinrich, ſoll in ſeinem Grabe ſchlafen und auf ſeinem Epitaphe nicht geleſen werden. Dieſe Eroberung macht der Ehrenheld noch im Tode über ſeinen Beſieger. Er macht ſie auch über den Leſer. Das hat Niemand naiver ausgedrückt als Hazlitt, der nicht böſe geweſen wäre, wenn Northumberland zeitig gekommen und die Schlacht bei Shrewsbury günſtig für Percy entſchieden hätte.

So ſchon für ſich betrachtet groß und bewunderungswerth, wächst Percy noch ungemein, wenn man ihn in der Umgebung ſeiner Mitverſchworenen ſieht. Könnte die Welt, fragt Falſtaff, drei ſolche Gegner ausleſen wie den Kobolt Percy, den Erzfeind Douglas und den Teufel Glendower? Aber wenn man Percy den Anderen zugeſellt ſieht, gewahrt man erſt wie hoch er *über* denen ſteht, die Falſtaff *neben* ihn ſtellte. Der Schotte Douglas ſteht ihm am nächſten; er hat den bravſten Platz in ſeinem Herzen, ſo wie Douglas umgekehrt ihm ſagt, kein Mann ſei ſo machtvoll auf der Erde, dem er nicht trotzte außer ihm. Treu wie Percy, tapfer ohne Rückſicht und Vorſicht wie Er, der Furcht unzugänglich wie Er, hat er auch etwas von der Prahlerei, die Percy gleichfalls nicht fremd iſt; und ſo iſt ihre herauspolternde Redeweiſe überhaupt ſich ähnlich, in der

oft ihr Gedanke ohne Hinzuziehung eines Nebengedankens nicht klar ist. Aber die geistige Höhe, der poetische Schmelz fehlt dem trockenen Schotten, der sittliche Kern der Ritterschaft, der die Gestalt des Heißsporns erst adelt; und darum unterwirft sich der alte Feind nach der ersten persönlichen Berührung so willig dieser Oberherrschaft des Geistes und erkennt Percy unbedingt als den Ehrenkönig an. Seine Tapferkeit ist mehr eine instinctive gegen die von allen glänzenden Ideen des Ehrgeizes bewegte des Percy; er ist der Sickingen in der Schule eines Hutten. — Weit mehr ab steht der Walise Owen Glendower; ohne dieses Seitenstück würde Percy vielleicht in seiner romantischen Tapferkeit und Prahlerei als eine feine Caricatur erscheinen; sowie diese in Owen neben ihn tritt, rückt er auf die Stelle menschlicher Natur bescheiden zurück. Den Walisen bewegt die Eitelkeit zu allem dem, wozu Percy die Ehre und das edelste Selbstgefühl treibt; auch zu seiner Prahlerei, die bei Percy aus der Uebertreibungssucht der Heftigkeit fließt. Die falsche Scheinehre regt Glendower wohl an zu abenteuerlichen Kriegsthaten, aber es ist ihm mit dem Ruhm der natürlichen Stärke nicht genug: er geizt nach dem Rufe wunderbarer Vermögen und Kräfte, und er mag die abergläubische Welt gern beben sehen vor seiner Größe und die hölliſchen Mächte rühmt er sich zu beherrschen. Dem täuschenden Magier gegenüber setzt Percy seinen Stolz in bescheidene Wahrheit, dem wunderſüchtigen entgegen steht seine schlichte rationelle Theologie, seine Ruhmredigkeit schilt er wälsche Schwätzerei, und wie sollte ihm sein Selbstlob gefallen, der das Lob Anderer nicht ertragen kann! Aus Eitelkeit vereinigt Glendower Gelehrsamkeit und Beleſenheit, Musik und Poesie mit seiner Tapferkeit, die musiſchen Künste, die Percy dem Soldaten unanpassend findet; aus Eitelkeit und um in Allem Geltung zu haben, ist er in allen geselligen und höfischen Künsten bewandert, die Percy verachtet. Jene Nesseln der Ungeduld und Pein brennen ihn in der Scene, wo Owen's Tochter ihrem Mortimer singt; jenes weichliche Niederliegen, jener empfindsame

Schwindel ſind ſeiner Natur ſo zuwider und das ganze Treiben ſo himmelweit ab von dem geſunden Verhältniſſe zwiſchen ihm und ſeinem Weibe. Die Unnatur ſeiner Verbindung mit ungleichen Menſchen fühlt ſein empfindlicher Inſtinct wohl heraus, doch iſt er nicht fähig, eine Betrachtung an dieſen Widerwillen zu knüpfen, die ihn warnte, die ihm Mistrauen einflößen könnte. Ewig ſeid wahr, hatte er zu Glendower geſagt, und ſpottet des Teufels; aber Glendower fürchtete den Teufel und ward gegen ihn unwahr und untreu. Wie Mortimer, der als ein willenloſes Werkzeug zwiſchen Allen ſteht, ein Prätendent, der den ſchärfſten Sporn der Ehre, ſchon ſeines höchſten Zieles wegen, fühlen ſollte, und den geringſten ihrer Triebe nicht beſitzt, wie Mortimer bewegt er ſich langſam, zu dem Sammelplatz der Empörer zu ſtoßen, und an dem Tag der Entſcheidung bleibt er aus, von Prophezeihungen abergläubiſch zurückgehalten. — Noch übler ſteht es mit Percy's eigenen Verwandten. Sein Vater Northumberland, glatt wie immer, ruhig und kalt an ſich haltend, höchſtens gemacht der Verſchwörung ein neues Mitglied werbend zu gewinnen, nicht geſchaffen in dem Waffenwerk zu helfen, wird im Augenblicke, da es gilt, verſtellt krank, er bricht ſein Wort, er bleibt grundlos und ehrlos zurück und verſetzt dadurch der Unternehmung ihren Todesſtoß. So konnte die Schlacht gegen den König nicht gewonnen werden, auf deſſen Seite der edle Blunt und eine Reihe Anderer ſeines gleichen fochten, die ſich in königlicher Verkleidung für den König opferten! Noch wäre trotz dem der blutige Untergang der Verſchwörer vermieden worden, wenn Oheim Worceſter nicht noch treu- und ehrloſer geweſen wäre als Vater Northumberland. Er, der den Knoten geſchürzt hatte, veranlaßt in derſelben Tücke ſeine blutige Löſung. Es iſt geſchichtlich, daß er des Königs Gnadenerbieten fälſchte; in unſerem Stücke beſtellt er des Prinzen Herausforderung an Percy nicht, die den Handel mit wenigem Blute ganz in deſſen Sinne geſühnt hätte. Er reißt den Neffen ſo in Verderben und Schmach zugleich, den die Jugend und die Hitze ſeines Blutes vor Heinrich entſchuldigt

hätte, der in seiner kindlichen Pietät keine ferne Ahnung hatte, wer sein Vater und Oheim war.

Es würde jedem Dichter schwer werden, über diesen Heldencharakter einen Andern emporzuheben. Am wenigsten aber sollte es scheinen, daß Shakespeare seinen Prinzen Heinrich hätte über ihn stellen wollen oder dürfen. So muß es wenigstens den Auslegern nicht geschienen haben, die in Percy's Fall durch Heinrich eine Art Ungerechtigkeit und, nach den früheren Verhältnissen beider, eine Unverträglichkeit fanden. Nennt ja doch sein eigener Vater den Prinzen, im Gegensatz zu jenem Ehrenkönige, fast einen König der Schmach, und erklärt Percy des Thrones für würdiger als den eigenen Sohn! Ist doch der Prinz in seinem Bunde mit räuberischem Gesindel unehrenhafter als Percy gegen den Staat im Kriege! Ficht er doch, alle Ritterstitte verspottend, Turniere aus mit dem Handschuh feiler Dirnen an dem Speere! Hat er doch selbst Hand an den Oberrichter gelegt und ist dafür in's Gefängniß gesetzt und aus dem Staatsrathe gestoßen worden! Wo läge in einem solchen Menschen das Anrecht und die Anlage, eines so glänzend begabten Helden, wie Percy, Meister zu werden, es sei denn, daß der Zufall der Geschichte oder eine unbegreifliche Laune des Dichters diesen Ausgang vorgeschrieben hätte, der mit den gerechten Gesetzen einer wohlorganisirten Welt nicht zu stimmen scheint, in die wir in der Dichtung versetzt sein wollen?

Zwar in seinem ersten Selbstgespräche deutet uns der Prinz an, daß er in vollem Bewußtsein über diesem wilden Treiben seiner Jugend stehe, daß er einst dieß lose Wesen von sich werfen und die verlorene Zeit einbringen werde. Neben dem Leichtsinne scheint Klugheit und Ueberlegung mitzuspielen und hinter der Maske der Thorheit ein Weiser zu reden. Diese doppelte Rolle wollen wir achtsam verfolgen, um der eigentlichen Natur dieses Kamäleons auf die Spur zu kommen. Denn wie leicht könnte doch jener Monolog auch nicht so fest und feierlich gemeint sein, wie er gesprochen wird! Hat doch

Franz Horn nach ſeiner Art, wie Corporal Nym überall im Shakeſpeare Humor zu ſehen, auch dieſen Monolog für bloße Ironie des Dichters genommen.

Wie wir den Prinzen gleich bei ſeinem Eintritte erkennen, iſt er in freundſchaftlicher Geſellung mit Dieben und Schelmen, er macht ihren Schutz und Fürſprecher, er deckt mit ſeiner Perſon ihre Unthaten, er hehlt und verleugnet ihre Perſonen, er wohnt ſelbſt ihren Raubanfällen bei. Aber auf der andern Seite vergütet er doch den ſchlechten Streich dadurch, daß er den Raub mit Vortheil zurückbezahlt, und er macht den ſchlechten Streich nur mit, wenn ihn ein toller Streich begleitet; er gibt ſich für einmal dazu her, wenn ein guter Spaß für immer damit erzielt wird.

Denn freilich, einem guten Spaße aus dem Wege zu gehen, wird ihm ſchwer. Von kitzlichem Geblüte, lachluſtig, fröhlich, ausgelaſſen, gibt er ſich einer wilden jugendlichen Freiheitsluſt hin, die Percy in ihm verachtet. Der kleinſte Anlaß kann dieſe frohe Stimmung in ihm in Bewegung ſetzen, und dann iſt er zu allen tollen Streichen der Welt bereit. Er wird von ſeinem Vater angeſehen wie König Richard, in deſſen Umgebung Poſſenreißerei, Sticheleien und ſpitzige Reden waren; und ſo wird es auch dem Prinzen ſchwer, ein Meiſter im Silbenſtechen und Wortſpielen wie er iſt, einen guten Witz bei guter Gelegenheit zurückzuhalten. Hat er ſich doch mit vollendetem Geſchicke eine Umgebung ausgeſucht, wo alle Elemente zuſammen ſind, durch deren Miſchung und Berührung ein unermeßlicher Stoff der Heiterkeit, der Neckerei und Fopperei beſchafft wird. Wenn nun dieſe Zügelloſigkeit des Prinzen die Hoffungen auf ihn dämpfen muß, wenn ſeine Ausgelaſſenheit misdeutet werden kann, ſo ſcheint doch auch wieder hindurch, daß ſie ihm nur eine Erholung, nicht eine Gewöhnung iſt. Auch nach der Chronik fröhnt er dieſem Hange nur in den Zwiſchenräumen ſeiner kriegeriſchen und ernſten Thätigkeit. Sein Falſtaff tändelt auch in der Schlacht fort, aber nicht Er; vor ſeinem Vater iſt er ernſt und voll kindlicher Pietät.

Es kann scheinen, als habe er nur das Bedürfniß, dem conventionellen Leben und seinem Gifte, das auf dem Throne am stärksten ist, ein Gegengift zu bereiten, so lange es noch Zeit ist; er tobt sich aus in dem Schauder der Jugend vor der Alltäglichkeit des Berufslebens. Er mag erscheinen wie der junge Richard, aber er trägt doch nicht den frohen Leichtsinn in ernste Geschäfte anhaltend hinüber, und er tritt auf in einer Meisterschaft über sich selbst, von der in Richard's Charakter keine Spur zu finden war. Konnte doch selbst ein Stück kluger Berechnung mit in die Lustigkeit des Prinzen hineinspielen, dem die Gesetztheit nicht eben fremd war; „denn es ist eine über Vermuthen politische Sache, sagt Baco, vom Scherze leicht zum Ernst, vom Ernst zum Scherz leicht übergehen zu können". Er scheint sich zu nehmen wie ein Mann, der die weise Maxime befolgen will, die derselbe Baco in die Worte gekleidet hat: „indeß die Philosophen streiten, ob Alles auf die Tugend oder auf die Lust zurückzuziehen sei, sammle du die Mittel zu beiden!"

Richard's II. Umgang war ein wenigstens äußerlich ebenbürtiger von Verwandten und Adeligen. Prinz Heinrich dagegen treibt sich mit Menschen der niedersten Klasse um. Nicht einmal der Geistesadel des Witzes ist es, was ihn ausschließlich anzöge und reizte. Sein Spiel mit dem kleinen Kellner zeigt uns seine harmlose Freude auch an dem unschuldigsten Scherze; er treibt sich mit Küfern herum, mit denen er den tiefsten Ton der Leutseligkeit angibt, so daß Falstaff gegen ihn als ein grober vornehmer Hans erscheint. Diese Herablassung tadelt der König an ihm, dessen Kunst es war, sich wie ein Feiertag selten aber dann festlich zu zeigen, haushälterisch mit der Freundlichkeit, die sein Sohn auffällig vergeudet. Nach jenem Monologe schien aber dieser eine nicht unähnliche Politik zu haben. Er wollte es der Sonne gleich thun, die sich hinter Wolken berge, um dann desto glorreicher und erwünschter zu scheinen; er übt seine geschickte Sündhaftigkeit aus demselben Grundsatze der seltenen Erscheinung, nur schien er, wenn er sich nicht zu viel vermaß, diesen

Grundſatz wie ein großer Mann anwenden zu wollen. Nicht ſeine Perſon, das Kleid der Majeſtät, ſollte das ſelten Erſcheinende, die Ueberraſchung, der Sonnenblick, der Feiertag ſein, ſondern ſeine Thaten. So lange er zu dieſen nicht unmittelbar berufen war, ſcheute er ſich nicht, von der gekünſtelten Natur um den Thron herum ſich herabzuwenden zu den originellen Geſtalten, den ausdrucksvollen Schöpfungen in dem unteren Volke. Er hat Freude an der menſchlichen Natur in ihrer offenen Blöße und nackten Geſtalt; die Armuth des Geiſtes und der Bedürfniſſe iſt ein Studium für ihn; ſeiner ſchlicht bürgerlichen Natur, im Gegenſatz zu Percy's ritterlich ariſtokratiſcher Haltung, iſt es unter den treuherzigen Burſchen von Eastcheap wohl, die ihn einen guten Jungen nennen und ihm für die Zeit ſeines Königthums ihre Dienſte bieten. Vielleicht iſt auch Politik darin, daß er ſich die Herzen des Volkes zu gewinnen ſucht, da auf den Adel ſo wenig Verlaß iſt und ſeines Vaters Thron vor ſeinen Angriffen fortwährend wankt.

Mit dieſen Neigungen verdirbt der Prinz viele Zeit; läßig, unbekümmert, iſt er, ſobald ihn nicht ein beſtimmtes Geſchäft bindet, von dem Hofe weg, wie ein Sohn, dem in dem engen Hauskreiſe nicht behaglich iſt. Zu ſeinen wüſten Streichen, zu ſeiner Tobſucht, zu ſeiner Herablaſſung kommt der Müßiggang dieſes Schlemmerlebens hinzu, weshalb ihm der König immer das thatenblühende Leben Harry Percy's entgegenhält. Dem Prinzen gilt zur Zeit ſein Trinkgelag mit den Küfern für eine Schlacht, und er beklagt Poins, daß er viel Ehre eingebüßt, weil er dabei gefehlt habe. — Aber er blickt dann doch vor Vernon mit Selbſttadel und Anklage auf ſeinen Müßiggang hin, der auch in Percy's Augen ein Vorwurf für den Prinzen war; und er ſchien ſchon früher in einem verlorenen Worte andeuten zu wollen, daß Percy's Beiſpiel darum nicht an ihm verloren ſein ſolle, da er zu Poins ſagt: er ſei noch nicht in der Stimmung des Heißſporns, dem ein Frühſtück von erſchlagenen Schotten ein müßiges Tagewerk ankündigte. Und daß er einmal in

dieſe Stimmung kommen könnte, ſcheint doch in ſeiner Natur zu liegen, da ſelbſt ſein Vater von ihm ſagt, er ſei in früher Jugend ſchon kindiſch zwar, aber auch tollkühn geweſen.

Der Prinz treibt endlich das, was ſein Vater, was Percy als das heiligſte und würdevollſte anſehen, Ritterſchaft und ehrende Kriegs- und Staatsthätigkeit mit fahrläſſigem Leichtſinne und ſelbſt Herabwürdigung und häuft ſtatt Ruhmes und Ehre nur Schmach auf ſein Haupt. Wie er die oberſte Gerichtsperſon des Reichs nicht heilig hält, ſo ſcheint ihm auch das ritterliche Turnier nicht zu geweiht, um nicht einen Spott damit treiben zu dürfen; da ſeines Vaters Thron erſchüttert ſteht von den tapferſten Helden auf brittiſchem Boden, iſt er fähig, eine poſſenhafte Komödie zu ſpielen und, auf dem Feldherrnſtabe ſpielend, kommt er, ſeine flotten Genoſſen zum Marſch zu holen. Aber kann dieß Leichtſinn heißen, ſo könnte es auch Gemüthsruhe ſein. Ihm ſchaudert nicht im geringſten vor dem ſchrecklichen Bunde der Percy, Douglas und Glendower. Liegt nicht im Hintergrunde ſeiner Ruhe bei dieſer Empörung ein felſenfeſtes Bewußtſein und Selbſtgefühl? Spielt nicht in dieſer Sorgloſigkeit, dieſem Muthwillen, dieſer Ungebundenheit das beſte Gewiſſen durch, während ſein Vater von Argwohn, von Seelenangſt gedrückt in ſeinem Glücke krankt? In der ſchweigenden Art, wie er den Verdacht ſeines Vaters anhört, wie viel Demuth und gute kindliche Natur! Und dann, als es gilt, als die ſcharfe Schlacht bei Shrewsbury droht, überraſcht es nach allem dieſem zügelloſen Leben und Treiben nicht uns Alle wie es Percy überraſcht, wenn Vernon jenes glänzende Bild von dem kühnen Adler- und Straußenflug des Prinzen und ſeiner Geſellen entwirft? Scheint es nicht, als ob ihn nur die Nothwendigkeit rufen dürfe, um ihn eben ſo tapfer und kriegsluſtig zu zeigen, wie es Percy aus einem üppigen Drange ſeiner Natur zu jeder Stunde iſt?

Geringgeſchätzt ſteht der junge Königsſohn unter ſeinen Gefährten, bei ſeinen Verwandten, bei ſeinen Feinden. Eine offenbare

Schmach überdeckt ihn in den Augen der Welt, ſein Poins ſelbſt deutet ſeinen Charakter ſchlecht, ſeine Brüder geben ihn auf, ſein Vater hält ihn zu jeder Unthat fähig, die Ehre, die Percy auf ſeinen Scheitel häuft, verdunkelt ihn um ſo mehr. Woran ſoll man ſich halten in dieſem Charakter, an den üblen Schein, den wir dargeſtellt haben, oder an die Funken von Ehre und beſſerer Natur, die wir doch überall hervorblitzen ſahen und die auf einen Kern der ſeltenſten Art hindeuten könnten?

Jener Gedanke, den wir Shakeſpeare in dieſer ganzen Periode ſeines Lebens verfolgen ſehen, den wir in der Reihe der früher beſprochenen nichthiſtoriſchen Stücke dieſer Zeit ſchon in dem Gegenſtande des Kaufmanns von Venedig auf der Sitze fanden, erſcheint in dieſem Charakter in ſeiner vollendetſten Ausbildung. Es iſt der Schein gegen dieſen wunderbaren Menſchen. Er nährt gleichgültig, ja wohl ſelbſt gefliſſentlich dieſen üblen Schein, indem er und weil er des vollen Weſens einer ächten Menſchheit in ſich ſicher iſt. Er ſpielt mit der öffentlichen Meinung, im Bewußtſein, daß er ſie jede Stunde Lügen ſtrafen könne. Er hat auf die Anklage todwürdiger Sünden im ſtolzen Selbſtgefühle keine Antwort, aber Thaten. Ein getheilter vielſeitiger Menſch, läßt er das Leben von allen ſeinen Seiten auf ſich wirken; er will es genießen, ſo lange es ihm Raum zum Genuſſe bietet, aber er will ſich in dieſer Muße der Erholung und des Scherzes, wie jener makedoniſche Philipp, wie jener ägyptiſche Amaſis, nur ſtählen und ſtärken für die Zeit des Handelns und des Ernſtes. Für die Poins iſt es kein Verhältniß, wenn er von thörichten Streichen zu tapferer Arbeit und von dieſer wieder zu eitlem Gerede ſich wendet, aber in ihm ſpielt dieſe Zweiſeitigkeit der Natur in den wunderbar ſchärfſten Farben. Poſſenreißer und Held, herablaſſend und ſtolz, ein König im Geſchäfte der Fürſten und ein Bettler mit Bettlern, weiß er wechſelnd jeden Ton der Geſellſchaft und des Berufs, des Geſchäfts und der Feier, der An- und Abſpannung anzuſchlagen, in jedem ein Meiſter. Der König muß ihm

gleichsam wider Willen das Zeugniß geben, daß, obgleich er gereizt wie ein Kiesel sei, launisch wie der Winter, rasch wie ein Windsturm, er doch auch Milde besitze und eine Thräne für das Mitleid, eine Hand voll Wohlthätigkeit und Freigebigkeit habe. Zum Uebergang von Selbstvergessenheit in seinen tollen Launen zu dem Acte einer völligen Selbstbeherrschung kostet es ihm nur ein Besinnen; er hat in seiner Hitze den Lord Oberrichter geschlagen und im Augenblicke leistet er der Verhaftung Folge; der König selbst erkannte die Selbstüberwindung in dieser Fügsamkeit gegen die eben verletzten Gesetze an. Er ist der Ansicht, daß es in dem menschlichen Leben gelte, jeder Lage und Gelegenheit ihr Recht zu thun, Allem seine Zeit zu gönnen, Allem seinen Ort und seine Stelle anzuweisen, Nichts zu verschmähen, was die Mannichfaltigkeit der Existenz uns entgegenbringt. Sich in die Eintönigkeit der königlichen Würde allstündlich zu fügen, widerstrebt seiner freien Seele; in gespannter Anstrengung nach Ruhm und Ehren zu jagen wie im Frohne eines aufgelegten Geschäftes, widerspricht ihm den Ordnungen der Natur, die in ihren Forderungen mäßig ist; den stoischen Ernst einer scrupulösen Gewissenhaftigkeit durchzuspielen, hatte er nicht Geduld und nicht Kraft der Gewöhnung genug; den Zwang der Gewohnheit überhaupt sich anzulegen, war ihm nicht gegeben, selbst wenn die Gewohnheit auf das Höchste gerichtet sein sollte. Was bei Hamlet ein gesprochener Grundsatz ist, ist bei ihm ein ausgeführter:

Wahrhaft groß sein heißt
Nicht ohne großen Gegenstand sich regen;
Doch eines Strohhalms Breite selbst verfechten,
Wenn Ehre auf dem Spiel ist.

Und in diesem Grundsatze wesentlich ist er ein Gegenbild des hitzigen Percy, der sich in seiner Leidenschaft allerdings um „das Neuntel eines Haares" erzürnt, auch wo keine Ehre auf dem Spiele ist.

Diesem Principe folgend, nutzt der hagere, bewegliche, leichtfüßige Prinz seine Zeit, so lange sie ihm zu Scherz und Frohsinn

gegeben iſt. Sobald er von ſeinem Vater gehört hat, weſſen man ihn fähig hielt, des Lauerns auf ſeines Vaters Tod, des Verraths an ſeines Vaters Throne, erſchrickt er, der Argloſe, der nicht wußte, daß man ihn ſo weit in der Meinung herabgebracht. Hinfort will er mehr Er ſelbſt ſein und er beweist in ſeinem Kampfe, wie treu und wie rettend er ſeinem Vater zur Seite ſteht. Wie er hört, daß ihm Percy ſo maaßlos vorgezogen wird, da erwacht auch in ihm ſeine Eiferſucht gegen dieß Schooskind des Ruhmes. Denn tief iſt auch in ihn jenes Feuer der Ehre gelegt, aber es will durch den Stahl größerer Anforderungen aus ihm herausgeſchlagen ſein. Er bekennt von ſich ſelber, wenn Ehrgeiz eine Sünde ſei, ſo ſei er das ſündigſte Geſchöpf der Welt. Nun ſucht er die Begegnung mit dieſem beneideten Ideal aller Ritterſchaft im Einzelkampf und in der Schlacht, und er verkündet ihm, er wolle nicht weiter den Preis des Ruhmes mit ihm *theilen*; zwei Sterne, wie ſie, könnten ſich nicht in Einer Sphäre bewegen. Er hat es, da er ſchamroth vor ſeinem Vater ſtand, vorausgeſagt, er wolle an dem Tage, da ſie ſich begegnen, mit all den Ehren, die auf dem Helme dieſes Kindes des Ruhmes ſitzen, ſeine Scham aus ſeinem Geſichte waſchen, er wolle ſeine Unwürdigkeiten gegen Percy's Ehren austauſchen oder dieß Gelübde mit ſeinem Tode tilgen. Jener Percy hatte die Ehren des Schotten Douglas auf ſein Haupt geſammelt, und dieſe ſo gehäuften Ehren will ihm Heinrich wieder abnehmen; er ſoll nur der Factor *ſeiner* Ehre geweſen ſein. Und ſo von dieſem ſtilllodernden Ehrgeize getrieben trifft er mit dem flammenden Ruhmesdurſte Percy's zuſammen, der Beſcheidene mit ſeinem Verächter, der Müßiggänger in Ritterſchaft mit dem Meiſter, und er beſiegt ihn, keineswegs weil es die willkürliche Laune des Dichters ſo wollte, ſondern weil es die gute Sache ſo verlangte und die gute kraftvolle Natur des Prinzen ſo geſtattete, in der gegeben war, was noch weit die großen Gaben Harry Percy's überſtrahlte.

Denn nun, da der Sieg über Percy ihn bereits höher geſtellt

hat, nun erscheint eigentlich erst, was ihn größer macht als diesen Großen. Ueber dem Besiegten steht er mit Bewunderung, mit Vergebung, mit Rührung und Mitleid. Es war sein brennender Ehrgeiz gewesen, Percy zu schlagen; und nun es geschehen ist, ist diese Flamme sogleich gelöscht und macht den schönen menschlichen Regungen des Gemüthes breiten Raum. Ja noch viel mehr: er gönnt dem närrischen Falstaff die Ehre, den Percy getödtet zu haben, in der Absicht, des alten Freundes befleckte Ehre mit diesem abgetretenen Ruhme wieder herzustellen; er zieht sein Selbstgefühl schweigend ein und verzichtet auf eine kaum erstrebte Glorie; er streift sich in freiwilliger Bescheidung den Glanz ab, der zum erstenmale auf sein verkanntes Leben fällt, im inneren Gefühle jener höchsten Ehre und Würde, der das Selbstbewußtsein genügt und die der äußeren Zier nicht bedarf. Die Betrachtung der menschlichen Gebrechlichkeit, die ihm der Fall dieses edlen Percy aufdrängt, die ahnungsvollen Worte, die ihm der Sterbende prophezeihend noch zurief, haben alle weltliche Eitelkeit in ihm getilgt und in diesem gehobenen Momente ist der epikureische Jüngling, der für jeden Anschlag der Gelegenheit einen tonvollen Klang in seiner Seele hat, der stoischsten Selbstverleugnung fähig. In diesem Augenblicke der feierlichsten Erhebung geht ihm der geglaubte Tod seines Falstaff nicht zu Herzen und in dem folgenden Augenblicke läßt er sein Verdienst, weit entfernt sich damit Ruhm zu wissen, schweigend auf den Unwürdigen übergleiten. Dieser Zug ist so wenig zufällig oder willkürlich, wie der von des Prinzen Tapferkeit und Kriegskunde. Denn in diesem Charakter liegen die Eigenschaften der Selbstverleugnung und der Selbstbeherrschung, das Verschmähen des Scheines, die Zurückziehung auf den innersten, verborgensten Werth und Kern der menschlichen Existenz sogar, und gerade, in seinen Fehlern schon ausgedrückt. Denn nur darum war er zügellos, weil er sich fühlte die Zügel in der Hand zu haben, nur darum herablassend und freigebig mit seiner Person, weil er sich königlich wußte, nur darum läßig und müßig, weil er leichter

gegeben iſt. Sobald er von ſeinem Vater gehört hat, weſſen man ihn fähig hielt, des Lauerns auf ſeines Vaters Tod, des Verraths an ſeines Vaters Throne, erſchrickt er, der Argloſe, der nicht wußte, daß man ihn ſo weit in der Meinung herabgebracht. Hinfort will er mehr Er ſelbſt ſein und er beweist in ſeinem Kampfe, wie treu und wie rettend er ſeinem Vater zur Seite ſteht. Wie er hört, daß ihm Percy ſo maaßlos vorgezogen wird, da erwacht auch in ihm ſeine Eiferſucht gegen dieß Schooskind des Ruhmes. Denn tief iſt auch in ihn jenes Feuer der Ehre gelegt, aber es will durch den Stahl größerer Anforderungen aus ihm herausgeſchlagen ſein. Er bekennt von ſich ſelber, wenn Ehrgeiz eine Sünde ſei, ſo ſei er das ſündigſte Geſchöpf der Welt. Nun ſucht er die Begegnung mit dieſem beneideten Ideal aller Ritterſchaft im Einzelkampf und in der Schlacht, und er verkündet ihm, er wolle nicht weiter den Preis des Ruhmes mit ihm *theilen*; zwei Sterne, wie ſie, könnten ſich nicht in Einer Sphäre bewegen. Er hat es, da er ſchamroth vor ſeinem Vater ſtand, vorausgeſagt, er wolle an dem Tage, da ſie ſich begegnen, mit all den Ehren, die auf dem Helme dieſes Kindes des Ruhmes ſitzen, ſeine Scham aus ſeinem Geſichte waſchen, er wolle ſeine Unwürdigkeiten gegen Percy's Ehren austauſchen oder dieß Gelübde mit ſeinem Tode tilgen. Jener Percy hatte die Ehren des Schotten Douglas auf ſein Haupt geſammelt, und dieſe ſo gehäuften Ehren will ihm Heinrich wieder abnehmen; er ſoll nur der Factor *ſeiner* Ehre geweſen ſein. Und ſo von dieſem ſtilllodernden Ehrgeize getrieben trifft er mit dem flammenden Ruhmesdurſte Percy's zuſammen, der Beſcheidene mit ſeinem Verächter, der Müßiggänger in Ritterſchaft mit dem Meiſter, und er beſiegt ihn, keineswegs weil es die willkürliche Laune des Dichters ſo wollte, ſondern weil es die gute Sache ſo verlangte und die gute kraftvolle Natur des Prinzen ſo geſtattete, in der gegeben war, was noch weit die großen Gaben Harry Percy's überſtrahlte.

Denn nun, da der Sieg über Percy ihn bereits höher geſtellt

geworben haben. Gegen Percy's aufschäumende Leidenschaft hat er überall Selbstherrschaft zu setzen, gegen seine derben Sitten Leutseligkeit und freundliches Gewinnen, gegen seine überströmenden Affecte Mäßigung und Würde, gegen seine prahlerische Ader stille Hintansetzung seiner selbst, so daß in dieser Beziehung Percy gegen Heinrich gehalten leicht so erscheint, wie Glendower gegen Percy. Dieß Alles ist aber um so größer, als Heinrich All das was Percy Glänzendes besitzt, seine kühne Verwegenheit, sein stolzes Selbstvertrauen, alle die Aeußerungen edler Leidenschaft gleichfalls eigen hat, sobald sie nur ein entsprechender Anlaß herausfordert. Um es zusammenzufassen: wo dieser seinen glänzenden Thaten und Eigenschaften noch eine strahlende Unterlage zu geben sucht, gibt Er seinen Eigenschaften in seinem Jugendleben eine trübe Folie, das Licht seiner Tugenden birgt er hinter die Schatten seiner Fehler. Und dann: wo eben seine ersten Thaten diese seine wahren Eigenschaften zum erstenmal enthüllen, wischt er sie, da sie sich am glänzendsten abheben von dem dunklen Grunde, mit gleichgültiger Sorglosigkeit noch einmal hinweg, vertrauend auf ein Etwas in sich, das über allen Schein erhaben ist, wogegen alle äußere Ehre als leere Eitelkeit erscheint: auf den Kern ächter Menschlichkeit und einer Willenskraft und Vorbereitung für das Leben, die in der That wie eine Sonne durch alle auch selbstgeschaffene Wolken hindurchdringen werden.

Es fällt in die Augen, in welchem Verhältnisse Falstaff, die vierte Hauptfigur im ersten Theile Heinrich's IV., zu den Uebrigen steht. Dem König Heinrich liegt es am Herzen, die erworbenen königlichen Ehren sich und seinem Hause zu bewahren; eine warme Ehrliebe treibt ihn, sich in dieser Sphäre in fleckenloser Achtung zu erhalten; es grämt ihn daher, daß sein Sohn durch seine Zügellosigkeit diese Ehre zu verwirken droht. Was in seinem eigenen Ruf und Leben ihren Glanz trüben konnte, sucht er mit tausend Künsten tief in sein geheimstes Innerste zu bergen. Er faßt die Ehre äußerlich auf und bezieht sie nur auf den Stand und die Stelle die er einnimmt;

als ein Anderer gelernt hatte, nur darum nachgiebig dem Frohſinn überlaſſen, weil er wußte wie ernſte Tage ſeiner warteten. Und in allem ſeinem Gehenlaſſen liegt vorherrſchend der Zug zu Grunde, wahr zu ſein und der Natur treu, ihr keinen Zwang zu thun, ſie nicht zu überſpannen; und in dieſem ungezwungenen Zuſtande bewahrte ſie ihm geſunde friſche Kräfte, die mit ſpielender Leichtigkeit ſchafften, was Andere mit aller Anſtrengung nicht gewannen. Denn ſeine ſcheinloſe Geſtalt gegen den ſtrahlenden Percy gehalten, ſo verhält er ſich zu dieſem wie der ſichere Beſitzer der Ehre zu dem ſtrebſüchtigen Bewerber um ſie, die Baco „die Stätte der Tugend" nennt, *nach* welcher *hin* die Bewegung der Tugend ſtürmiſch, *innerhalb* welcher ſie ruhig iſt. Daher hat Heinrich nichts von dem Geſpannten und Geſteigerten, dem Pathetiſchen und Heftigen in Percy's Natur, und er macht ſich luſtig über deſſen übertrieben raſtloſe Anſpannung aller ſeiner Kräfte, da er ihn am Ziele dennoch einholt, ſobald die Forderung und der Anſpruch ſich zeigt. Wenn die Gelegenheit und der Gegenſtand ſeine Kräfte aufruft, erſcheint er ruhmvoll ohne Anſtrengung, tapfer ohne Prunk, zu einem neuen Leben umgeſchaffen, ohne daß es ihm Opfer koſtet. Die entgegengeſetzteſten Eigenſchaften der Bildung und Liebenswürdigkeit wie der Thatkraft und Energie feiern in ihm die ſeltenſte Verbindung, deren Percy nicht fähig wäre. Gegen deſſen aufbrauſendes Temperament iſt er ganz gelaſſen; die ſtolze Meinung von ſich ſelbſt iſt bei ihm Selbſtgefühl in der ſtillſten Beſcheidenheit. Percy hat über Heinrich immer eiferſüchtig gegrollt, aber der ſanfte Heinrich ſcherzt nur über ihn und nach ſeinem Tode hat er Thränen für ihn, die Percy nicht für Heinrich gehabt hätte. Er hat Anerkennung, wie für Douglas ſo auch für Percy, im Leben und im Tode, und ſelbſt, wo er über ihn ſcherzt, wie über ſein Verhältniß zu ſeinem Weibe, da ſcherzt er nicht aus Spottſucht, ſondern aus Lachluſt; denn gerade in dieſem Stücke würde er Percy am ähnlichſten ſehen, und nicht viel anders als Er um ſein franzöſiſches Käthchen wirbt, wird auch Percy um das ſeine

geworben haben. Gegen Percy's aufschäumende Leidenschaft hat er überall Selbstherrschaft zu setzen, gegen seine derben Sitten Leutseligkeit und freundliches Gewinnen, gegen seine überströmenden Affecte Mäßigung und Würde, gegen seine prahlerische Ader stille Hintansetzung seiner selbst, so daß in dieser Beziehung Percy gegen Heinrich gehalten leicht so erscheint, wie Glendower gegen Percy. Dieß Alles ist aber um so größer, als Heinrich All das was Percy Glänzendes besitzt, seine kühne Verwegenheit, sein stolzes Selbstvertrauen, alle die Aeußerungen edler Leidenschaft gleichfalls eigen hat, sobald sie nur ein entsprechender Anlaß herausfordert. Um es zusammenzufassen: wo dieser seinen glänzenden Thaten und Eigenschaften noch eine strahlende Unterlage zu geben sucht, gibt Er seinen Eigenschaften in seinem Jugendleben eine trübe Folie, das Licht seiner Tugenden birgt er hinter die Schatten seiner Fehler. Und dann: wo eben seine ersten Thaten diese seine wahren Eigenschaften zum erstenmal enthüllen, wischt er sie, da sie sich am glänzendsten abheben von dem dunklen Grunde, mit gleichgültiger Sorglosigkeit noch einmal hinweg, vertrauend auf ein Etwas in sich, das über allen Schein erhaben ist, wogegen alle äußere Ehre als leere Eitelkeit erscheint: auf den Kern ächter Menschlichkeit und einer Willenskraft und Vorbereitung für das Leben, die in der That wie eine Sonne durch alle auch selbstgeschaffene Wolken hindurchdringen werden.

Es fällt in die Augen, in welchem Verhältnisse Falstaff, die vierte Hauptfigur im ersten Theile Heinrich's IV., zu den Uebrigen steht. Dem König Heinrich liegt es am Herzen, die erworbenen königlichen Ehren sich und seinem Hause zu bewahren; eine warme Ehrliebe treibt ihn, sich in dieser Sphäre in fleckenloser Achtung zu erhalten; es grämt ihn daher, daß sein Sohn durch seine Zügellosigkeit diese Ehre zu verwirken droht. Was in seinem eigenen Ruf und Leben ihren Glanz trüben konnte, sucht er mit tausend Künsten tief in sein geheimstes Innerste zu bergen. Er faßt die Ehre äußerlich auf und bezieht sie nur auf den Stand und die Stelle die er einnimmt;

die Sittlichkeit hat nichts mit ſeiner Ehrliebe zu ſchaffen; nur der Schein ſoll gerettet und die Ehre in der Achtung der Welt erhalten werden. Bei Percy iſt dieß anders. Die Ehre, die er anſtrebt, will er verdienen mit Handlungen und ſittlichem Werthe; aus der Ehrenhaftigkeit des bravſten Herzens wächst ſein Ehrgeiz empor, der von edlem Stolze getragen bis zu einer Ruhmſucht aufſchwillt, die ſich durch Gefahren nur deſto mehr reizen, ja ſelbſt die Unrechtlichkeit der Mittel zu ihrem Zwecke überſehen läßt. Wieder anders iſt das Verhältniß des Prinzen Heinrich zur Ehre. Er iſt von demſelben Ehrgeize, von derſelben Ruhmbegierde wie Percy beſeelt, aber ſie könnte zu der krankhaften Sucht nicht ſteigen wie in Percy, weil ſie noch innerlicherer Natur iſt. Nicht Stolz, ſondern edles Selbſtgefühl regt ihn an; ſich ſelber Genüge zu thun, gilt ihm noch mehr als in Anderer Achtung zu ſtehen; er vergeiſtigt und verſittlicht den Begriff der Ehre zu wahrer Menſchenwürde, und das Bewußtſein dieſes Werthes in ſich tröſtet ihn ſelbſt über den ſchlechten Schein und die üble Meinung der Welt. Dem Allem ſteht Falſtaff als Gegenſatz entgegen; er iſt neben dieſen Ehrenhelden aller Ehre und Scham ganz baar: und Würde ſelbſt nur im Spiele nachzuahmen, iſt ihm nicht möglich. Rückſicht auf Anderer Urtheil, Bedürfniß eigener Achtung ſind ihm fremd geworden; die Selbſtſucht iſt das, was die Maſchine allein in Bewegung ſetzt. Wir wollen dieſe merkwürdige Figur, die wie ein lebender Bekannter in Aller Mund und Kunde iſt, hauptſächlich in dieſem Gegenſatze ſehen. Sie in aller ihrer Fülle zergliedern zu wollen, wäre ohnehin eben ſo ſchwer als undankbar, ſchon weil die kritiſche Zerlegung eines komiſchen Charakters allemal nur zerſtört, ohne wie bei erhabenen Charakteren durch einen großen Begriff, der aus der Zergliederung deutlicher hervorſpringt, entſchädigen zu können.

Wir haben geſagt, daß Shakeſpeare ſeinen John Falſtaff zum Pagen bei dem Herzog von Norfolk macht. Schon da in ſeiner Jugend, erfährt man, hat er Umgang und Streit mit einem Scogan ge-

habt; dieſen Namen eines bekannten Luſtigmachers unter Eduard IV., deſſen Schwänke 1565 gedruckt waren, benutzt der Dichter, um Falſtaff's erſte Umgebung und Verhältniſſe zu bezeichnen. Seitdem iſt er 32 Jahre mit Bardolph, 22 Jahre mit Poins in dem Treiben und Leben geweſen in dem wir ihn finden, er iſt alt und Altmeiſter in dem Handwerk des luſtigen Verkehrs geworden, der geborene Trinkkönig und Stammgaſt in den Häuſern, wo Trank und Biſſen am feinſten ſind. Es mag daher wohl ſein, daß, obgleich er den Oberrichter weiß machen will, er ſei mit ſeinem runden Bauche geboren, er doch vielmehr dem Prinzen die Wahrheit ſagt, er ſei in ſeiner Jugend wie eine Gerte dünn geweſen, und daß ihn erſt Schlemmerei und Schlaraffenleben in der Länge der Zeit dahin angeſchwollen hat, daß er nun ſeine Kniee nicht mehr ſehen kann. Das Bild einer thatloſen und thatunfähigen Maſſe, iſt er ganz nur die Perſonification der Kehrſeite des Menſchen, ſeiner thieriſchen ſinnlichen Natur. Alles was des Menſchen geiſtiges Theil iſt, Ehre und Sitte, Bildung und Würde iſt ſeit frühe in ihm verſchliſſen und verloren. Die Materie hat jede Leidenſchaft in ihm erſtickt, zum Guten wie zum Böſen; er iſt vielleicht gutartig geboren und nur durch Noth und ſchlechten Umgang bösartig geworden, aber dieſe Bösartigkeit auch iſt ſo kurz wie ſein Athem, nie dauernd genug um eigentliche Bosheit werden zu können. Seine Geſtalt und bloße Maſſe verdammt ihn zu Ruhe und Genußſucht; Müßiggang, epikureiſches Wohlſein, Cynismus, Tagdieberei, die für ſeinen Prinzen nur Erholung ſind, ſind ihm Weſen, Natur und Sache des Lebens ſelbſt; und während ein Percy Eßluſt und Schlaf unter den Aufregungen ſeines ſtrebenden Geiſtes verliert, iſt umgekehrt bei Falſtaff Alles Sorge um die Subſiſtenz. Er bekennt ſich daher kraft dieſes thieriſchen Unmaaßes und Vielbedarfs und der ſittlichen Abſtumpfung, die ſeine Folge iſt, zu dem Naturrecht der Thiere: wenn der Weißfiſch ein Köder für den Hecht iſt, ſo ſieht er nach dem Geſetz der Natur keinen Grund, warum er die Einfältigen der Menſchheit nicht ſchnap-

pen ſoll! Er treibt daher nicht allein ſein Spiel in Unterdrückung Aller, deren er im Stillen mächtig werden kann, ohne Sinn für Eigenthum, Wohlfahrt und Recht eines Anderen, er braucht auch ſeine beweglicheren Genoſſen zu offenem Raub und Beutelſchneiderei; er umgibt ſich mit den Gadshills, die in ſo üblem Rufe ſtehen, daß ihnen die Kärrner der Landſtraße nicht eine Laterne anvertrauen mögen; ſelbſt den Prinzen will er zum Hamen gebrauchen, die Staatskaſſe auszufiſchen; und ſeine Phantaſie verſteigt ſich ſo weit, daß er aus England nach deſſen Thronbeſteigung Geſetz und Galgen verbannen und das Nachtgewerbe des Räubers adeln möchte.

Gegen jede ſtaatliche, rechtliche, ſittliche Ordnung hat ihn das Uebergewicht der materiellen Natur ſtumpf gemacht und ſo auch gegen jede geiſtige Würze. Die einzige, die er kennt, ſein Witz ſelbſt muß ſeiner Subſiſtenz fröhnen: in den luſtigen Weibern in Windſor wenigſtens rüſtet er ihn ausdrücklich in dieſem gewerblichen Zwecke. Bedarf und Noth, heißt es in Tarlton's Schwänken, iſt der Wetzſtein des Witzes, und ſo iſt's auch bei Falſtaff. Dieß bezöge ſich vorzugsweiſe auf ſeinen Scharfſinn zu betrügeriſchen Streichen, aber auch die blos intellectuelle Seite ſeines Witzes mag man auf ſeine phyſiſche Schwerfälligkeit zurückbeziehen. Seine bloße Erſcheinung reizt die Menſchen ſich an ihm zu reiben; er gewährt das Bild der Eule an der ſich die Vögel necken: dieſe Lage allein fordert ſeine witzigen Kräfte zur Gegenwehr heraus, deren mehrſtes Theil ohnehin nicht auf unmittelbarer Naturanlage beruht. An aller witzigen und ſatiriſchen Kraft im Menſchen iſt der angeborene Theil nur allgemein in der verneinenden, realiſtiſchen, weniger auf's Handeln geſtellten Natur begründet; das weſentlichere in dieſer Kraft iſt ihre Erziehung und Ausbildung, da ſie ganz auf dem ſcharfen, geübten Sinn der Vergleichung, mithin auf der beweglichſten Beobachtung und Erfahrung beruht. Dieſe Gewöhnung wird zur anderen Natur; ſie mußte es in Falſtaff um ſo früher und vollſtändiger werden, je früher ſeine bloße Geſtalt die Angriffe des Witzes auf ihn zog.

Falstaff sagt mit vollkommener Erschöpfung von sich selbst: kein Mensch sei fähig, mehr Lachen erregendes zu erdenken als Er erfinde, und über ihn erfunden werde; er sei nicht allein selbst witzig, sondern auch die Ursache, daß Andere witzig sind. Der passive Theil dieser Zweiseitigkeit ist aber nothwendig der ursprünglichere; und wie schnell auch seine Begabung Falstaff aus der vertheidigenden Lage in die angreifende überführen mußte, dennoch scheint es, als ob seine Schwerfälligkeit ihn immer in jene zurückwürfe, als ob er der Störungen seiner Ruhe, als ob sein Witz der steten und scharfen Reibung bedürfe. Seine Umgebung ist ganz darauf berechnet. Die geistreiche Beweglichkeit des Prinzen hält ihn in beständigem Athem; der rothnasige Bardolph, das Stichblatt seines überlegenen, ruhigen Humors, ist für die Erholung; aber auch den scharfen Poins, der sich besser auf's Necken und Plagen als auf's Geneckt werden versteht, kann er nicht entbehren. Bei so kalten Leuten dagegen, wie der Oberrichter und Lancaster, wird sein Witz kalt, und er sinkt in gesunkener Gesellschaft. Was wir in der Erscheinung des Phlegmatikers tausendmal beobachten, ist in Falstaff auf's höchste gesteigert; den Menschen dieser Naturart sind die Gaben ruhigen Scharfblicks und durchdringender Beobachtung und Menschenkenntniß eigenthümlich und in dem Gegensatze ihrer geistigen Beweglichkeit mit der körperlichen Unbehülflichkeit liegt die komische Kraft ihrer Erscheinung. Sie ist desto größer, je trockener und unwillkürlicher der Witz ist; so ist er bei Falstaff und es ist jedesmal eine traurige Verkennung dieser Rolle, wenn die Spieler derselben, selbst ältere englische wie Quin, die Absicht des Witzes zur Schau tragen; völlig zum Gegentheile verdreht aber hat diesen Charakter Hazlitt, wenn er behauptet, Falstaff sei Lügner, Memme, Witzbold und Alles nur um Andere zu vergnügen, um das humoristische Theil aller dieser Eigenschaften zu zeigen; er sei ein Schauspieler in sich selbst eben so wie auf der Bühne. Falstaff ist sich seiner Scherzgabe wohl so weit bewußt, daß er weiß was den Prinzen lachen macht; aber in ihrer Ausübung in

jedem einzelnen Falle kann nur der volle Inſtinct der Gewöhnung und Natur, nie ein berechnetes Spiel aus ihm ſprechen. Vielmehr liegt in der Unabſichtlichkeit des Witzes und in der Trockenheit der Laune erſt die volle komiſche Kraft; die Naturanlage des Mutterwitzes wird ſich immer ſo äußern; das Genie im Komiſchen wird ſich höchſtens auf der ununterſcheidbaren Grenzlinie zwiſchen Bewußtheit und Naturtrieb, wie aller Genius in jederlei Richtung, bewegen. Gerade dieſe glückliche Mitte hat Shakeſpeare ſeinem Falſtaff angewieſen; und dieſe Mitte, und jene andere, nach der er eben ſo ſehr Zielſcheibe als Schütze des Witzes, neckend und geneckt iſt, weist ihm ſeine ſociale Stelle an, auf der man ihn immer hätte ſehen ſollen. Leben und Literatur jener Zeiten unterſchieden ſeit lange den Volks- und Hofnarren, den ungeſchulten Mutterwitz in jenem und die Maske der Weisheit in dieſem, den natürlichen Narren (natural clown) und den gebildeten (fool), den Mann der durch Natur und Außenſeite die Lach- und Neckſucht des Volkes reizt und den Anderen, der zur Verſpottung der anſtändigen Thorheit geſchult iſt, jenen dem ein ausgeübter Spitzbubenſtreich ein Witz heißt, und dieſen, der ſeine Schelmſtreiche nur mit der Zunge vollführt. Beiderlei Gattungen der Luſtigmacher vereinigt Falſtaff, nur nicht grade in amtlicher Stellung, in ſeiner Perſon, mit einem natürlichen, obgleich ſchwer zu unterſcheidenden Uebergewicht des Erſteren, wie es in dem berühmten Tarlton der Fall war, über den die Zeitgenoſſen ſich fortwährend ſtritten, ob ſein Witz natürlich oder künſtlich ſei. Wenn man das Leben und die Wirklichkeit zu Falſtaff's und ſeiner Freunde Streichen kennen lernen will, ihr Herumtreiben auf dem Lande, ihr Foppen untereinander, ihren Betrug an Wirthen, Mädchen und Gimpeln, ſo muß man Tarlton's Schwänke leſen; dann wird man zugleich inne, welch eine ideelle Geſtalt der Dichter ſelbſt dieſer gemeinen Realiſtik gegeben hat. Will man aber die Seele, den Begriff von Falſtaff's Natur und Weſen haben, ſo muß man auf ihn anwenden, was Erasmus in ſeinem Lobe der Narrheit als das Cha-

rakteristische der Volks- und Hofnarren heraushebt. Sie nehmen, sagt er, die Natur zu ihrem Führer; sie streifen die Schminke der Bildung ab und folgen dem thierischen Instincte; sie haben kein Gewissen, sie fürchten keine Gespenster, sie haben nicht Sorge noch Hoffnung, sie lachen und machen Andere lachen, ihnen verzeiht man Alles was sie sagen und thun, sie haben keine Leidenschaft, keinen Ehrgeiz, keinen Neid und keine Liebe, keine Scheu und keine Scham.

Wirklich ist in diesen Worten kein Gewissen und keine Scham grade Alles ausgedrückt, was zu Falstaff's genauester Bekanntschaft leitet. Der Dichter leiht ihm zwar jeweilige Anfälle von Gewissensbissen, um anschaulich zu machen, daß des Menschen bessere Natur auch unter so großer materieller Herabziehung nie ganz verloren geht. Seine Genossen nennen ihn Mr. Remorse. Wenn er in Furcht, in Krankheit, in Müßiggang ist, beseufzt er in unwillkürlichen Stoßseufzern seine Schlechtigkeit; an sein Ende ist er nicht gerne erinnert. Aber dieß sind nur vorübergehende Anwandlungen, die nicht haften. Der Dichter hat die Noth, die Schmach und die Ehre, Herabwürdigung und Ermuthigung auf seine sittliche Erhebung hinarbeiten lassen, er ist aber, um mit Pistol zu reden, semper idem geblieben. Dem Gesetz der Sitte abgestorben, möchte er auch das Gesetz des Rechtes weggeräumt haben. Selbst jenes äußerlichste Ehrgefühl, der Wunsch wenigstens den guten Schein zu retten, der geringste Grad des Schamgefühls also ist ganz in ihm vertilgt; er braucht einen Vorrath guter Namen, aber er hat keinen Ernst sie zu beschaffen. Stumpf und gefühllos beraubt er selbst die Armuth, beweist sich unverschämt gegen den Niederen, kriechend gegen den den er fürchten muß, von so wenig Sinn für Dank und Kameradschaft, daß er hinter ihrem Rücken den Verläumder seiner Freunde und Wohlthäter spielt. In welchem Maaße alle Scham in ihm ertödtet ist, ist dort am grellsten geschildert, wo er sein Schwert schartig hackt, um einen Beweis seiner Heldenthaten zu haben, wo er durch diese Schlechtigkeit und durch sein freches Schwören selbst einen Bardolph scham-

roth macht. In ſeinem Monolog über die Ehre, das fühlte ohne jede Analyſe dieſes Charakters jeder Leſer immer heraus, liegt der ſpringende Punkt deſſelben; er ſagt dort in thesi ſeinen Katechismus, und der edle Blunt, der den Opfertod für ſeinen König gefallen iſt, iſt ihm der thatſächliche Beweis für die Eitelkeit dieſes Dings, das man Ehre nennt. Eben dieſer Kern, oder dieſe Nichtigkeit ſeines Weſens, ſeine Ehrloſigkeit, ſtellt ihn in den großen und ſchlagenden Gegenſatz gegen die übrigen Hauptcharaktere unſeres Stückes. Wie bei Percy Ehre und Mannheit nach den Anſichten des Zeitalters in Einen Begriff verſchmelzen, ſo im Gegenſatze bei Falſtaff ſeine Ehrloſigkeit und Feigheit. Die ritterliche Zeit ſah den Grundton dieſes Charakters in ſeiner thraſoniſchen Windbeutelei; und auch uns übrigens erſcheint Falſtaff auf der Höhe und in der Fülle ſeiner Natur in der Scene, wo er ſeine Verwünſchungen über die Memme ſpricht und dann ſeine eigene Memmenhaftigkeit und prahleriſche Unverſchämtheit zugleich aufdeckt. Hier ſpielt all ſeine Begabung im mannichfaltigſten Glanze: ſeine Feigheit ſetzt ihn dem Geſpötte aus, wie ſonſt ſeine Dicke; ſeine Lügen müſſen ihn herausziehen; in dieſer Kunſt iſt er von kurzem Gedächtniß aber von langer Uebung, erfinderiſch in Aufſchneidereien, ſchamlos in ſeinen Erfindungen, in ſeiner Schamloſigkeit von unverblüffter Faſſung zu Ausflüchten, Winkelzügen, Verdrehungen und Kniffen. Alle dieſe Eigenſchaften ſpielen und verſchlingen ſich dermaaßen ineinander, daß es ſchwer iſt, zu ſagen, welche der urſprüngliche Quell der anderen, welche die abgeleiteten ſind; zuletzt, wenn ſeine Schmach offenkundig iſt und ſein Verdruß ſogleich ſchwindet über der Freude, daß die Beute gerettet iſt, kommen wir wieder auf die Uebermacht der Materie, auf die Sinnesluſt und die menſchliche Thierheit als auf den Ausgangs- und Zielpunkt ſeines ganzen Weſens zurück.

Es iſt nicht wohl abzuleugnen, der Dichter hat alle dieſe Züge (man erſtaunt, wenn man ſie ſo zuſammenſtellt!) ſeinem Falſtaff geliehen, die zuſammengezogen gewiß einen Ausbund von Schlech-

tigkeit machen. Wie kommt es gleichwohl, daß wir den memmenhaften Hans nicht als einen solchen verabscheuen, daß wir uns selbst über ganz ungestörtem Wohlgefallen an ihm ertappen? Es sind sehr zusammengesetzte Ursachen, die auf diese Milderung und Bestechung unseres sittlichen Urtheils über diese Figur hinarbeiten. Wir vermischen einmal leicht und unwillkürlich die Freude an der Zeichnung des Dichters mit der Freude an dem gezeichneten Gegenstande selbst. Die Lebendigkeit des Bildes, der Reichthum des köstlichsten Witzes, der ungemein geschickte Griff in der Wahl des an sich Komischen in der bloßen Gestalt dieser Erscheinung, die glücklichste Verschmelzung des Ideellen mit dem Individuellen, die uns in Falstaff bald den allgemeinsten Gattungscharakter bald eine bekannte wirkliche Persönlichkeit erkennen läßt, All das ist mit solcher Meisterschaft gemacht, daß es verzeihlich ist, wenn Jemand von dem Kunstwerk die Zuneigung auf den Gegenstand überträgt. Aber auch der Gegenstand selbst hat in sich, was auf die Beurtheilung seines sittlichen Werthes bestechenden Einfluß übt. Von dem Parolles in Ende gut Alles gut sagt Shakespeare, er sei so vollendet in Schlechtheit, daß wir Gefallen daran finden; er habe den Schuft so überschuftet, daß die Seltenheit ihn freispreche. Auf diesem Wohlgefallen an Allem in seiner Art Vollendeten treffen wir uns auch bei Falstaff; wenn wir uns ernstlich fragen, ist das Gefallen, das wir an ihm haben, kaum ein anderes, als das wir auch an Reineke Fuchs haben: in Beiden ist der Gegensatz der nackten Natürlichkeit gegen Alles was Ordnung, Sitte, Gebrauch und höhere Grundsätze geheiligt haben, so vollständig, daß der komische Eindruck, den jeder glücklich gewonnene Contrast macht, eine andere, eine sittliche Erwägung nicht leicht aufkommen läßt. Zu diesem Einen Gegensatze, der auf unser Urtheil einwirkt, kommt noch ein zweiter hinzu. Es ist dieß der Contrast zwischen den großen sinnlichen Lüsten und Begierden dieses cynischen Epikureers und seiner geringen Fähigkeit zum Genuß, zwischen seinem gichtbrüchigen Alter und seiner Jugendheuchelei, zwischen der Leich-

tigkeit der Exiſtenz, nach der ſich ſein ſchwerer Körper ſehnt, und zu der ihn dieſe Laſt an ſich ſelber nicht gelangen läßt. Das Uebergewicht dieſer materiellen Bürde über die geiſtigen Kräfte möchte von Falſtaff ſelber verſchuldet ſein; wir nehmen ſie aber für eine Laſt, die einmal gegeben iſt, die ihn, wie den Trunkenen ſein erſter Fehler, unzurechenfähig für die folgenden Sünden macht. Das Bild der menſchlichen Gebrechlichkeit, Schwäche und Abhängigkeit von äußeren Dingen, das Falſtaff darſtellt, ſänftigt auch unſere ſittliche Strenge.

Aber dieß muß es freilich nicht in dem Maaße, daß wir Falſtaff's eigenen Stumpfſinn in Beurtheilung ſeines Werthes beurkunden ſollten. Hazlitt ging ſo weit zu ſagen, wir hätten keinen Tadel für Falſtaff's Charakter, ſo wenig wie für den Schauſpieler der ihn ſpiele; wir betrachteten nur das gefällige Licht, in das er gewiſſe Schwächen rücke, und kümmerten uns nicht um die Folgen, da ohnehin ſchädliche Folgen nicht daraus entſtänden! Dem Prinzen will er ſeine Behandlung Falſtaff's nicht vergeben, denn den Dichtungsleſern dieſer Tage erſcheine Falſtaff als der beſſere Mann unter beiden!! Dieß iſt nun freilich der Gipfel ſittlicher Stumpfheit, zu dem ſich die äſthetiſche Kritik eines Mannes, der ſonſt manche treffende Bemerkung über Shakeſpeare gemacht hat, unbedacht verirrte. Aber zu dem Gegenſatze, bis zu dem Urtheile z. B., das Nathan Drake gefällt hat, der aus dieſem Charakter eine ſo ehrfurchtwürdige und eindringliche Lehre der Sittlichkeit davon trug, wie ſie menſchliche Schwäche nur darbieten könne, ſind freilich nur ſehr wenige Ausleger oder Leſer gelangt; und noch weniger Schauſpieler würden ſich finden die dieſen Charakter auffaßten wie Hackett, der, nach den Angaben ſolcher die ihn geſehen und nach einer ſchriftlichen Aufzeichnung, dieſer verabſcheuungswerthen Maſſe von Laſter und Sinnlichkeit von dem Dichter keine liebenswürdige und erträgliche Eigenſchaft zu Bedeckung ſeiner ſittlichen Ungeſtalt geliehen ſah, als ſeinen berückenden und glänzenden Witz und Humor. Und doch gilt es, den Dichter, an deſſen Unfehlbarkeit in ſittlichen Dingen wi-

mehr als an ſeine äſthetiſche Fehlerloſigkeit glauben dürfen, von dem Vorwurfe zu retten, als habe er ſich des ſeltſamen Widerſpruchs ſchuldig gemacht, ſeinen dicken Hans uns erſt recht an's Herz wachſen zu laſſen, um ihn uns dann ohne allen Grund erbarmungslos herauszureißen. Unſere Romantiker haben Falſtaff's Ausgang bedauert und die Strafe, die dem Gebeſſerten ein Gnadenbrod, dem Unverbeſſerlichen Ungnade zur Wahl bietet, misbilligt; ja ſie haben ſogar vermuthet, daß Shakeſpeare einen anderen Ausgang gedichtet hätte. Selbſt auch ein ſonſt ſtrenger Moraliſt wie Johnſon hat Falſtaff's Laſter zwar verächtlich aber nicht verabſcheuungswürdig gefunden; Feigheit, Lüge, Sinnesluſt, Gemeinheit, Räuberei, Undank, alle Laſter der Welt ſchienen grade darum freigeſprochen werden zu ſollen, weil ſie in dieſer Häufung bei Falſtaff beiſammen lagen. Die „ſchädlichen" Folgen, die grade noch kurz vor dem Act der Ungnade in Frau Hurtig's Hauſe zu Mord führen, wurden von den eifrigen Auslegern vollends gar nicht geſehen. Der Umgang Falſtaff's (und dieß war freilich ein Meiſterſtück von Wirkung) ſchien nicht allein für den Prinzen, ſondern auch für die Leſer berückend und verführeriſch geworden; das Wohlgefallen, uns gut unterhalten zu ſehen, ließ den Tadel der Unſitte nicht aufkommen. So weit hatte der Dichter alle ſeine Zwecke über uns erreicht, ſo weit fühlten wir alle mit dem Prinzen. Aber bei ſeinem Strafſpruch wollten wir ihn nicht weiter begreifen. Dort blieben wir hinter dem Prinzen an ſittlicher Strenge, an Adel und innerer Menſchenwürde zurück. Hinter dem Prinzen, und hinter dem Dichter; der ſehr wohl wußte, was er that und was er ſeinen Heinrich thun ließ. Dieß liegt in dem ganzen Gange des zweiten Theiles von Heinrich IV. für den Aufmerkſamen ſehr deutlich ausgedrückt; nur daß dieſes Stück in den Aufführungen gewöhnlich mit dem erſten Theile verſchmolzen und größtentheils verdunſtet wird wie es ſchon (einer 1844 aufgefundenen Handſchrift zufolge) in König Jakob's Tagen geſchah; und daß es ſelten mit der gleichen Aufmerkſamkeit wie der

erſte Theil geleſen wird; vielleicht grade darum, weil Falſtaff hier die glänzende Rolle nicht mehr ſpielt, wie dort. Faſt ſcheint es aber, als habe die damalige Zeit ſogleich die rechte Löſung dieſer Charaktere des Prinzen und Falſtaff's und ihres Verhältniſſes zu einander nicht finden können, und als habe der Dichter daher in Heinrich V. und in den luſtigen Weibern von Windſor recht abſichtlich die Gelegenheit geſucht, ſich über und über deutlich zu machen. Beide Stücke haben mit dem zweiten Theile Heinrich's IV. vielleicht den geringſten äſthetiſchen Werth von allen ſpäteren Werken unſeres Dichters, aber ſie haben einen um ſo größeren ethiſchen Werth. Sie ſetzen die Geſchichten des erſten Theils von Heinrich IV. faſt nur in ſittlichen Zwecken fort und ſie allein ſind genug, um zu zeigen, daß in Shakeſpeare's Zeitalter die Satzung der ſchmutzigen Aeſthetik der Romantiker und ihrer Epigonen nichts galt, welche die Dichtung von der Sittlichkeit ablöste.

Heinrich IV.

Zweiter Theil.

Ueber den zweiten Theil von Heinrich IV. können wir uns kurz faſſen, da der politiſche und ethiſche Gedanke des erſten Theiles hier nur fortgeſetzt, nicht etwa in einer neuen Gruppe von Charakteren und Handlungen durch einen neuen erſetzt wird. Die großen Charaktere in dem erſten Theile, die Glendower, Douglas, Percy ſind verſchwunden, der König iſt körperlich gebrochen, in dem Prinzen ſcheint ein ſittlicher Umſchwung begonnen; der Raum, den Falſtaff mit ſeinen Genoſſen einnimmt, wird breiter als zuvor, aber er verliert an Reiz. Die Bedrohung des Staates in dem kleinen Krieg dieſer Freibeuter tritt um ſo greller hervor, je mehr die große Empörung der Percys zurücktritt. Auf die Anſpannung der großen Kräfte in dem erſten Theile folgt eine allgemeine Abſpannung in dieſem zweiten, und nur ganz im Stillen rüſtet ſich eine neue Energie in dem Prinzen Heinrich, die ſich dann in dem folgenden Stücke von Heinrich V. entfaltet. Sobald man ſich die Tetralogie im Zuſammenhange denkt, erſcheint der niedrere Flug dieſes dritten Stückes äſthetiſch eben ſo geboten, wie er ſich von ethiſcher Seite ausweist.

Dieſe Erſchlaffung zeigt ſich zunächſt im großen Staatsleben an der ſchwachen Fortſetzung und dem ſchimpflichen Ende der Empörung. Ihre Seele iſt mit Percy hinweg, deſſen Muth jeden Bauer belebt

hatte, deſſen Tod jetzt Alle entmuthigt. Sein Vater Northumberland, ein nichtiger Mann, ſobald er auf ſich ſelber geſtellt iſt, hat einen Muthanfall im Augenblicke der Wuth und des Schmerzes, aber bald läßt er ſich von Weiberreden zu ſeiner Natur zurückführen; er findet den Erzbiſchoff von York mit einem Briefe ab, wie früher ſeinen Sohn; wie dieſen, ſo rennt er jenen in's Verderben und flieht nach Schottland. Die Empörung iſt nun in die Hände York's gelegt. Sie ſoll jetzt mit religiöſem Firniß geheiligt, nicht mit Tapferkeit ausgefochten werden. Der Umſturz des Königthums ſoll mit Vorſicht ausgeführt werden, nicht mehr in der tollen Einbildung mit der es Percy angriff. Sie bauen auf franzöſiſche Hülfe, die Mortimer zuziehen ſoll; ſie hoffen nicht auf den eigenen Muth ſo ſehr, wie auf des Königs leere Kiſten und des Volkes Sättigung an ihm. Schon unter Percy fehlten die Herzen der Sache der Verſchwörung, hier aber fehlen ſie ſogar den Verſchwörern ſelbſt. Die Tapferkeit Mowbray's, des Sohnes Norfolk's, in dem die alte Feindſchaft des Hauſes gegen Bolingbroke fortwirkt, wird hier ſo wenig gehört, wie in Percy's Rathe die Vorſicht Vernon's. Und unter den überklugen Leuten, die Alles durchſpäht und überdacht hatten, findet ſich zuletzt doch nicht einmal die Vorſicht, bei dem gegenſeitigen Vertrage der Truppenentlaſſung mit dieſer Maaßregel ſo lange zu warten, bis auch der Gegner ſie ausführt. Das oberflächliche Beginnen endet thöricht, unter einem plumpen und ſchmählichen Betruge des Prinzen Lancaſter, der von dem verſchmitzten Weſtmoreland geleitet iſt. Unter den ehrenhaften Gegnern bei Shrewsbury hätte die Anweſenheit des Königs und des Prinzen Heinrich auf der einen, und Percy's auf der andern Seite einen ſolchen Verrath unmöglich gemacht. Lancaſter hat alle die Eigenſchaften von Heinrich IV. geerbt, die der Prinz von Wales abgeſtreift, der auch zu dieſem Bruder kein Herz hat, obgleich er ſeine Tapferkeit bei Shrewsbury anerkennt. Lancaſter iſt tapfer und ehrbar aus Pflichtgefühl, ernſt aus Anſtand, klug aus Frühreife; den Platz, den ſein Bruder im Rathe verloren,

hat er in überjungen Jahren erhalten. Wenn man Falſtaff glaubt, ſo reicht ſein Witz gleichwohl nicht weit; er trinkt keinen Wein, ißt nur Fiſche und kann ſchwer zum Lachen gebracht werden. Der Streich, den er den Empörern ſpielt, ſchmeckt aus ſeines Vaters Schule; an Ehrenhaftigkeit freilich bleibt dieſer Sohn mit ſeiner Gelehrigkeit hinter des Vaters Politik zurück in dem Maaße, als Prinz Heinrich ſie mit ſeiner Ungelehrigkeit übertrifft.

So wie hier in dieſem Kreiſe die Handlungen und Charaktere herabſinken, ſo iſt es auch bei Falſtaff und ſeiner Umgebung. Der Gegenſatz ſeiner inneren Entwickelung gegen die des Prinzen iſt der Faden, an dem dieſes ganze Stück fortgeleitet iſt, deſſen Kataſtrophe auch die Kriſe ihres beiderſeitigen Verhältniſſes iſt; ſie liegt am Ende des Stückes und bedingt eine Fortſetzung, die auch ſogleich im Epiloge angekündigt wird. Wir haben der Zeitigung dieſer Kataſtrophe alſo nachzugehen, ein Geſchäft, nach deſſen Beendigung wir kein Wort zur Rechtfertigung des viel angefochtenen Ausganges oder des Dichters weiter bedürfen werden. Von ethiſcher Seite erweist ſich dieß Geſchäft als eine Goldwäſche, wenn man durch die ſchlammige Oberfläche des Stückes erſt durchgedrungen iſt.

Wir haben geſehen, daß Falſtaff am Schluſſe des erſten Theiles in der Schlacht bei Shrewsbury von dem Prinzen Heinrich die Ehren des Sieges über Percy abgetreten erhielt. Von dieſer Entſagung des Prinzen geht ein großes Gerücht von Falſtaff's Tapferkeit in alles Volk aus und er wird zu einer Art mythiſcher Figur; der Oberrichter und die Gerichtsdiener, die Weiber, die Freunde und die Feinde ſind von ſeinem Heldenmuthe durchdrungen. Der Prinz hat ſeine alten Sünden weggeſtrichen, der Tag jener Schlacht hat die Anklage wegen ſeiner Räubereien getilgt, der Vorrath guter Namen, deren er bedürftig war, hat ſich auf ihn gehäuft ohne ſein Verdienſt, der Ernſt der Zeiten ruft ſchon an ſich auf zu ernſterer Zuſammenfaſſung und der Prinz iſt von dieſer Mahnung bis in's Herz getroffen. Den Falſtaff muntert der würdige Oberrichter noch aus-

drücklich auf, von dieser guten Lage seines Rufes Nutzen zu ziehen, daß es so bleibe. Nichts hat der Dichter und die wahrhaft fürsorgenden Freunde Falstaff's fehlen lassen, ihn auf der Stufe der Ehren zu erhalten, auf die ihn unverdient Zufall und Aufopferung des Prinzen gestellt haben. Der König hat absichtlich ihn und den Prinzen getrennt, um sie vor gegenseitiger Verführung zu hüten. Man hat den rohen Bardolph von ihm entfernt und ihm einen unschuldigen Pagen von noch unverdorbener Natur beigesellt, und zwar nicht blos, wie Er meint, um gegen ihn durch seine winzige Gestalt abzustechen, sondern ihn an feinere Umgebung zu gewöhnen. Und diese Wahl ist mit wahrer Weisheit und Rücksicht getroffen worden; denn der kleine Mann ist keineswegs von jenes Lancaster jüngferlicher Gemüthsart, er lernt seine Pinte bald auszustechen, er versteht Witz und Scherz und Gleichnisse wie ein Ausgelernter; sie sind aber feinerer Art, als sie Bardolph oder Peto verständen, sie sind zum Theil sogar so tief gelehrt, daß sie, obgleich sie die philologische Prüfung der Ausleger nicht aushalten, doch dem Prinzen selber imponiren. Zu dem Allem kommt noch, daß man Falstaff dem Prinzen Lancaster, dem ernsten und strengen, zugesellt hat, mit ihm in's Feld nach Norden zu ziehen, während der König mit dem Prinzen Heinrich nach Wales geht.

Aber dieß Alles tropft an Falstaff's Empfindungslosigkeit ab; es misfällt ihm All das, was der Prinz mit ihm anstellt. Halb hat er ihn schon aus seiner Gnade gethan. Ueber den Dienst, den er thun soll, ist er wüthend; noch säumt er in London, als der Prinz mit seinem Zuge nach Wales schon fertig ist. Statt daß der Ruhm von Shrewsbury ihn gehoben hätte, hat er ihn nur frecher und gemeiner gemacht. Wir finden ihn wieder, den Besieger des Percy, wie sein Credit so gesunken ist, daß er selbst Bardolph zum Bürgen braucht; wie er mit einem gemeinen Weibe, das er betrügen und betölpeln will, auf der Straße balgt und hadert; wie er, der den ewigen Tick hat sich mit seiner Ritterschaft zu brüsten, zum zweitenmale

dieſem Weibe die Ehe verſpricht, nur um die einfältig Leichtgläubige ihrer armen Habe noch einmal zu berauben; wie er hinterredneriſch ſeinen Herrn verleumdet; wie er für all das von dem würdevollen Oberrichter, dem der Prinz einſt ehrfurchtsvoll gewichen war, mit einem dreifachen Pfui geſcholten in Schamloſigkeit beharrt, in Hohn ausbricht und im Stillen dem Oberrichter das Verderben ſchwört, das er am Tage von Heinrich's IV. Tod ihm zu bereiten gedenkt. Statt alſo ſeine Ehre zurechtzuflicken, reißt er ihr immer größere Schäden. Der kleine Page, ſtatt auf ihn wirken zu können, iſt bald dahin gebracht, daß, „obwohl ein guter Engel um ihn iſt, ſchon der Teufel in's Uebergewicht bei ihm kommt". Der Prinz ſelber ſucht Falſtaff verkleidet auf; er ſieht ihn zu immer tieferer Geſellſchaft herabgeſunken; und vor dem Auswurf der Menſchheit hört er, wie er von ihm, ſeinem Wohlthäter, ſchlecht ſpricht, ſo daß ſelbſt Poins von dem Prinzen ſchnelle Rache begehrt. In ſeinem Amte ſpielt er den alten Gauner; er hat ſeine früheren Rekruten, hundert und funfzig an Zahl, bei Shrewsbury mit kaltem Hohne „einpökeln" ſehen bis auf drei; jetzt wieder wählt er alles untaugliche Geſindel aus und läßt die Tauglichen gegen Bezahlung frei; betrogen in dieſem Handel von Bardolph, betrügt Er wieder den Staat. Noch Einmal drängt ſich ihm bei der Gefangennahme Coleville's eine unverdiente Ehre auf. Lancaſter will ſeine That rühmen, wie ſein Bruder die Thaten von Shrewsbury. Alles vergebens. Nun geht er nach Gloceſter und zieht die Schaals aus, die ihn und ſeinen Einfluß am Hofe zu nutzen denken. Wie die Nachricht von des Königs Tode kommt, jetzt ſoll ſich der alte Traum der Schelmenherrſchaft erfüllen. Die Geſetze von England, triumphirt er, ſeien nun zu ſeinem Befehle, über jede beliebige Ehrenſtelle dürfe er nun für jeden Gimpel und Räuber verfügen. In der Wirthin Haus führt die neue Ausſicht der Zeit gleich bis zu einem Morde; und als die Gerichte raſch eingreifen, ſchreit Frau Hurtig in den Himmel über den Jammer, daß das Recht die Macht unterdrücken ſolle, und wünſcht Falſtaff

zurück, ihr mit Gewalt zu helfen; und er verspricht ihr auch, die verhaftete Doll zu befreien. Da fällt er seinen grellen und wohlverdienten Fall; Gerechtigkeit und Ordnung treten in ihre Rechte.

Die Scenen, in welchen Falstaff in diesem Stücke erscheint, sind von so niedrigem Inhalte, daß die ästhetische und ethische Häßlichkeit gerade nur durch diesen ernstesten Ausgang entschuldigt werden kann. Auch wird jeder Leser fühlen, daß in diesem Theile das wohlgefällige Interesse an Falstaff bedeutend abnimmt, dessen Bild man gewöhnlich nur aus dem ersten Theile entlehnt. Ja es fragt sich, ob die Theilnahme an ihm nicht allzusehr sinken würde, wenn nicht Shakespeare einen Kunstgriff gebraucht hätte, ihn in dem Maaße, in welchem er auf der Einen Seite herabfällt, auf der andern wieder durch neue Gegensätze zu heben. Der Dichter hat ihm neue Gestalten zur Seite gestellt, die wir in allgemeinem Werthe noch weit unter ihm finden und die ein günstigeres Licht gerade dann auf ihn zurückfallen lassen, wo er dessen in unserer Schätzung am bedürftigsten ist. Da ist der Schwadroneur Pistol, dessen Bild man nur ansehen dürfte (Hogarth hat den Schauspieler Theophil Cibber, dem man den Beinamen Pistol gab, in dieser Rolle gezeichnet), um neben dieser Carikatur sogleich zu empfinden, wie menschlich Falstaff hiergegen erscheint. Dieß ist ein Prahlhans von Fach, da es Falstaff nur in der Verführung der Gelegenheit ist; ein Mensch wie aus einer andern Welt, während Falstaff in allen seinen Schwächen unseres Fleisches und Blutes ist; von falschem Geiste und verrenkter Natur, wo Falstaff von gesunden Sinnen erscheint; ein Held vor den Nyms, aber Falstaff ein Held gegen ihn; zu schäbig und schuftig selbst für eine Doll, während Falstaff der Frau Hurtig als die treueste Seele und das beste Gemüth gilt. Und wo dieser eine Fundgrube des ächtesten Witzes ist, spricht Pistol gespreizt und affectirt in zusammengerafften schwülstigen Phrasen elender Tragödien, oder, wie Nym will, in den unverständlichen Formeln eines Beschwörers. Diesem überphantastischen Gesellen entgegen steht dann der übernüchterne

Schaal, ein Prahler, ein Lügner, ein Schelm wieder eines andern Schlags. In welchen Glanz tritt Falstaff's ewig sprudelnder Witz neben diesem hohlen Kopfe, der sich nicht wie Pistol mit auswendig gelernten Schauspielbrocken gefüllt hat, der seine Gedankendürftigkeit vielmehr in der schnatternden Wiederholung gleichgültiger Worte verräth. Wie müßte auf der Bühne gegen dieses ruhig bewegliche, in einem kurzen Blitze viel beobachtende Auge Falstaff's der nichtssagende, leere Blick dieses Schaal, gegen jene cynische Sicherheit diese einfältigen Manieren abstechen; wie müßte sich die physische Kraft abheben, die sich Muth und Witz holt aus dem Sect, der dagegen den schmächtigen Squire stumm macht! Flößt die erfinderische Prahlerei Falstaff's über seine neuesten Heldenthaten, die sich nicht ohne Gefahr in gegenwärtigen Verhältnissen umtreibt, nicht eine Art Achtung ein, gegen die stereotype des Friedensrichters, der mit vergangenen Sünden groß thut, die er nie begangen hat? Ist es nicht eben so mit Falstaff's Aufschneidereien, die immer jung und frisch sind, während Dieser einförmige, stehende Lügen aus Gewöhnung sagt? Ist uns nicht der verlumpte Verschwender lieber als der Pedant und Knauser? Und ist nicht selbst der Amtsbetrug des dicken Ritters verzeihlicher, als die Bestechlichkeit dieses Richters? Und wer würde sich zuletzt auch grämen darüber, daß der geschwätzige, eitle Gimpel als eine sichere Beute in des schnell orientirten Falstaff Schlund fällt, da er ja selbst den Ritter eigensüchtig am Hofe misbrauchen wollte! So in diese arme Nachbarschaft gestellt, rückt Falstaff unserer Theilnahme wieder etwas näher. Ist ja doch selbst der gute Schaal noch nicht einmal der unterste auf dieser Stufenleiter! In dem Vetter Stille, dem Manne von „unbezähmbarer Lustigkeit, wenn er angestochen, von eselhafter Schwerfälligkeit, wenn er nüchtern ist", hat dieser große Thor noch einen Bewunderer!

Im geraden Gegensatze nun von Falstaff's Verfall führt der Dichter den Prinzen Heinrich gleichzeitig von seinen Verirrungen auf sein besseres Selbst zurück. Wir begegnen ihm auf seiner Heimkehr

aus Wales in Geſellſchaft von Poins, den er am meiſten unter ſeinen epheſiſchen Freunden liebt, der auch am meiſten unter ihnen etwas auf ſich ſelber hält. An ſeiner allgemeinen Stimmung ſcheint noch wenig geändert; er macht ſich noch mit ſeinen lockern Geſellen gemein wie früher und wechſelt ſeine derben und ſaftigen Witze mit ihnen; er hat noch ſeine Gelüſte nach Dünnbier, wie er es in dieſer Genoſſenſchaft zu trinken gewohnt war. Aber hier zum erſtenmale ſchämt er ſich dieſer beſcheidenen Liebhaberei und macht ſich einen Vorwurf daraus, mit Poins und ſeines Gleichen umzugehen und in alle ihre niedrigſten Geheimniſſe eingeweiht zu ſein. Der Gedanke an ſeines Vaters Krankheit und möglichen Tod hat ihn weich gemacht; er iſt traurig bis zum Weinen. Sein Herz blutet innerlich, aber der Umgang mit ſeinen frivolen Gefährten hat ihn alles Anſtandes des Schmerzes und der Trauer entwöhnt. Poins legt ihm dieſe Verwandlung für Heuchelei aus und hält ſeine vorherige Heiterkeit bei der Ausſicht auf die Krone für ſeine natürliche Stimmung. Das prinzliche Blut regt ſich in Heinrich. Du hältſt mich, ſagt er zu Poins, an Verſtocktheit für ſo weit in des Teufels Buch, wie dich und Falſtaff; laß den Ausgang den Mann erproben! Er erhält Briefe von Falſtaff in dem alten vertraulichen Tone, aber in der Art, wie er ſie aufnimmt, in der Art, wie er mit Poins ſich unterhält, wird eine innere Scheidung fühlbar. Ihn hat der Ernſt der Verhältniſſe, die Krankheit ſeines Vaters, das Heranrücken der Zeit ſeines großen Berufes wach geſchüttelt und die Vorſätze jenes erſten Monologes, in dem wir ihn gehört haben, fangen an zur That zu reifen. Er kann ſich nicht mehr in jener unwiderſtehlichen Laune den Eitelkeiten mit ſeinen alten Freunden hingeben wie früher; es erinnert ihn jeden Augenblick zwiſchen den Anregungen der alten Ader an ſeine Würde. Wir ſpielen die Narren mit der Zeit, ſagt er, und die Geiſter der Weiſen ſitzen in den Wolken und ſpotten unſer. Er fragt nach Falſtaff, er will gehen, ihn in Verkleidung zu belauſchen, um ihn in ſeiner wahren Farbe zu ſehen; aber er geht nicht, in der alten Harm-

losigkeit sich an ihm zu freuen; es ist ein Zweck bei seinem Gange; die Absicht soll die Thorheit aufwägen! Er findet Falstaff, wie wir angedeutet haben, ganz verloren. Man kann dem Prinzen nicht nachsagen, daß er Falstaff früher zu Allem ermächtigt, daß er ihm Alles erlaubt habe. Da er einst seinen Vater mit einem Cantor in Windsor verglich, zerschlug er ihm den Kopf; auch mitten in der lustigsten Herablassung hatte er seine prinzliche Stellung gegen ihn nie aufgegeben. Jetzt findet er, daß er herzlos ihn bespottet in das Ohr eines ganz verworfenen Geschöpfes, wie soll er sein Herz länger an ihn verschwenden? Dieß freche Hinterreden ging ihm schon früher über den Scherz, der auch nur in's Gesicht gelten kann. Die innere Entfremdung fühlt sich auch hier durch; jetzt wird keine Komödie mehr gespielt als die Botschaft vom Hofe kommt; die freie, hingegebene Lust des früheren Verhältnisses ist weg. Der Prinz kommt an den Hof zu seines Vaters Ende. Der letzte Argwohn rüttelt seine verhüllte Natur völlig auf. Diese Eine Scene, die einer Erklärung nicht bedarf, ist das ganze übrige Stück werth. Des Königs Scheintod zernagt ihm sein Herz, Warwick findet ihn über der Krone sitzend wie ein Bild des trauernden Jammers. Was das Reich von ihm zu erwarten habe, darüber zagen die Herzen selbst der Unbefangensten in Zweifel. Der tiefsehende Warwick hatte dem siechen König geschmeichelt, der Prinz habe jene wilde Gesellschaft nur studirt wie eine fremde Sprache, deren unanständigstes Wort man lerne; in der Reife seiner Zeit werde er sie abwerfen. Aber da die Reife der Zeit kam, schien er anderer Meinung zu sein und er wünscht dem Thronerben die Gemüthsart des schlechtesten seiner Brüder. Heinrich's tiefe Bewegung, da er als König erscheint, sehen seine Brüder mit Befremden; den würdigen Oberrichter hält er in Spannung bis zuletzt: wo er nun in ruhiger Majestät die Wolken vor seiner klaren und hellen Natur hinwegzieht und mit dem Einen Worte Alle beruhigt, daß gerade dieser ihm Vater sein solle, daß er *ihn* gerade vor Anderen hören und seinen weisen Eingebungen folgen wolle. Wildheit und

Leidenschaft ist mit seinem Vater gestorben und begraben; sein Blut, bisher in Eitelkeiten aufgewallt, ebbt nun zurück und soll hinfort fluten in geordneter Majestät. Die Sinnesänderung, die bei dem Rufe gegen jene Aufrührer begonnen hatte, ist bei dem höheren Berufe, den Thron von England einzunehmen, vollendet und sie soll sich bald in seinem königlichen Leben bewähren. Im unermeßlich größeren Maaßstabe zeichnet der Dichter auch hier die Bekehrung des erhabensten seiner Humoristen. Ihnen allen, dem Biron, dem Benedict gibt er auf, in häuslichen Verhältnissen ihre Fähigkeit zu beweisen, daß sie des Lebens Ernst wie seinem Scherze gewachsen sind. Dieser Forderung hat der königliche Heinrich in den größten Aufgaben des Staats- und Kriegslebens zu genügen. Und hier täuscht er dann in glänzender Weise „die Erwartungen der Welt, betrügt die Prophezeihungen und rottet die schlechte Meinung aus, die ihn gezeichnet hatte nach seinem Schein". Der Charakter, die Stücke, die sich um die Entwickelung dieses Charakters drehen, sind von diesem Begriffe aus die großartigsten Seitenstücke zu dem Kaufmann von Venedig, und machen in einer außerordentlichen Weise fühlbar, wie tief angeregt Shakespeare in diesen Zeiten den Werth der menschlichen Existenz, ihren wahren und ihren scheinbaren Werth in seiner Seele erwog. Dort war der Scheinwerth des Menschen in äußerem Besitz, hier ist der Scheinwerth der äußeren Geltung und Achtung dargestellt; Geld und äußere Ehre, die Träger alles Scheines, die Götter derer, die am Scheine hängen, sind die Angelpunkte, um die sich diese Stücke drehen. Wie Bassanio leicht mit dem Gelde, so geht Heinrich unachtsam mit dieser äußeren Ehre um; das verschiedene Verhältniß verschiedener Menschen zum Besitz und zur Ehre zu zeigen, ist die Aufgabe dort und hier gewesen. Aus dem ungemeinen Nachdrucke, Umfang und Tiefe, womit dieß geschieht, hat man oft geschlossen, daß Shakespeare gerade an diese Stücke in einer selbst persönlichen Weise geknüpft sei. Hierauf wollen wir später zurückkommen.

Heinrich V.

Die Hiſtorie von Heinrich V., wie wir ſie nach dem Texte der Folioausgabe von 1623 leſen, hat zuvor in einem mangelhafteren Entwurfe beſtanden, den uns drei ältere Quartausgaben (1600. 1602. 1608.) nur leider in ſo verderbter Geſtalt aufbewahrt haben, daß es kaum möglich ſcheint, ſich eine genaue Vorſtellung von der erſten Arbeit des Dichters zu machen, daß es uns daher gewagt und unzuläſſig dünkt, aus ihrer Vergleichung irgend welche Schlüſſe zu ziehen über ihr beſtimmtes Verhältniß zu dem verbeſſerten Stücke, das wir allein berückſichtigen. In dieſer letzten Geſtalt erſcheint daſſelbe in unmittelbarem Zuſammenhange mit den vorhergehenden Hiſtorien geſchrieben. Der Epilog zu Heinrich IV. kündigt das Stück bereits an; der Chor am Ende Heinrich's V. blickt dann am Schluſſe der großen Arbeit dieſer Tetralogie auf die frühere, auf die Hiſtorien von Heinrich VI. zurück, die oft auf dieſer Bühne geſehen worden ſeien. Die Zeitbeſtimmung dieſes Stückes iſt aus der Anſpielung des Chors zum fünften Acte auf des Grafen Eſſex Kriegszug nach Irland ganz ſicher; dieſe Stelle muß zwiſchen April und October 1599 geſchrieben ſein. In äußerer Haltung iſt das Stück dem zweiten Theile von Heinrich IV. ähnlich. Die Chöre ſcheinen anzukünden, daß hier die glänzendſte Höhe der Erfindung erklommen werden ſolle; doch iſt dies mehr patriotiſch und ethiſch als gerade im äſthetiſchen

Sinne erreicht. Der Mangel an aller und jeder Verwickelung, die Proſa der niederen Scenen hemmt den Flug der Dichtung; einige dieſer Scenen, wie die zwiſchen Katharina und Alice, zwiſchen Piſtol und le Fer möchte man ſogar gerne vermiſſen. Stellenweiſe ſteigt die Dichtung in dieſem Stücke allerdings zum erhabenſten Ausdruck, und dieß beſonders in den Chören. Dieſe ungleiche Form ſcheint auch hier das Abbild des innerlichſten Weſens des dargeſtellten Gegenſtandes zu ſein. Die Ausleger ſahen dieſe Chöre als ein Mittel an, dem Stücke den epiſchen Charakter zu verleihen, zu dem der einfache Schlachtſtoff ſich mehr eigene. Aber dieſe Chöre ſind in einem dem epiſchen ſehr entgegengeſetzten kühnen, feurigen, bildreichen Vortrage gehalten; die gehobenere Poeſie dient Shakeſpeare vielmehr dazu, den Helden ſeines Gedichtes in dem glänzenden heroiſchen Lichte ſehen zu laſſen, in das er ſich ſelbſt nach ſeinem anſpruchloſen Weſen nicht ſetzen kann, in dem er auch von ſeiner Umgebung, auf dem Gipfel ſeines Ruhmes angelangt, ausdrücklich nicht geſehen ſein will. Garrick fühlte ſehr richtig, daß dieſe Chöre bei der Aufführung nicht allein nicht wegfallen dürften, ſondern auf's bedeutendſte hervorgehoben werden müßten; er ſprach ſie ſelbſt.

Unſer Stück hat ſein ganzes Intereſſe nur in dem Fortgeſpinnſte des ethiſchen Charakters des Helden. Nachdem uns der Dichter im erſten Theile Heinrich's IV. ſein ſorgloſes Jugendleben aufgerollt, im zweiten Theile gezeigt hat, wie ſich ihm bei dem Herannahen der Zeit der Selbſtändigkeit der Stachel der Ueberlegung und Betrachtung in die Seele ſenkte, entwickelt er nun, da Heinrich auf der Stätte ſeines Berufes angelangt iſt, wie der König ſeinen einſtigen Vorſätzen nachkommt. Wir werden ſogleich auf der Schwelle von der gänzlichen Umwandlung unterhalten, die mit ihm vorgegangen iſt. Der ſündige Menſch iſt in ihm durch Beſonnenheit ausgetrieben, der Strom der Beſſerung hat plötzlich die alten Fehler hinweggeſchwemmt; wie die geſunde Erdbeere neben geringerer Frucht am beſten reift, ſo hat in ihm die lebendige Praxis, der Verkehr mit dem niederen Leben

und der schmucklosen Natur alle die Gaben gezeitigt, die des Hofes Etikette nicht in ihm erzogen hätte, und die jetzt seine Umgebung mit Bewunderung an ihm gewahrt. Der Dichter läßt uns durch die Prälaten, die sich in der ersten Scene über den König besprechen, ausdrücklich sagen, daß es Wunder, wie in der Welt so auch in seiner Dichtung, nicht gibt, und daß wir die natürlichen Gründe dieser wunderbaren Veränderung grade in der unversprechenden Schule des scheinbar ungeschulten Mannes suchen müßten. Da war diese Vielseitigkeit ausgebildet, die sie jetzt an ihm bestaunen, nach der er in allen geistigen und weltlichen Dingen, im Cabinet wie im Kriege gleich bewandert erscheint. Jetzt vergeudet er nicht mehr die nun kostbar gewordene Zeit, sondern wiegt sie bis zum letzten Korn; jetzt ist seiner Leidenschaft der Zügel der Milde und Gnade angelegt und schon vermuthet selbst das Ausland, daß seine einstige Ausgelassenheit die Außenseite des Brutus war, die Sinn und Geist im Kleide der Thorheit nur barg.

Und *wie* richtig jene planvolle Sündhaftigkeit berechnet war, wie ganz nach der Absicht der unverhoffte Sonnenblick aus dem verhüllenden Gewölke heraus wirkte, das spricht sich vortrefflich in der Scene aus, wo uns der König zuerst wieder begegnet, in dem großen Geschäfte des französischen Kriegs mit seinen Räthen verhandelnd. Die Kraft und der Muth der Menschen, das Glück und die Gunst der Vorsehung verkündet sich in jedem Worte dieser Verhandlung. „Wenn der Geist einmal, sagt Baco, sich edle Ziele gesetzt, so umstehen ihn sofort nicht nur die Tugenden, sondern auch die Götter". Da erscheint Jeder, noch frisch in der frohgetäuschten Erwartung, wie electrisirt. Der Gedanke der Ehre herrscht in jeder Brust. Alle Stände sind ihm gleich ergeben, in heroischer Eintracht; seine Familie, Oheim und Brüder, der Adel drängt ihn zum Kriege; die Geistlichkeit gibt ihm die größte Geldbewilligung, die je von ihr einem englischen Könige gewährt worden ist; sie malen ihm die Heldenzeit der Eduarde vor und heißen ihn diese Thaten erneuern; Alles

athmet guten Muth und guten Willen. Wie von einem beſſeren Geiſte ergriffen ſcheinen ſelbſt die Bardolph, Nym und Piſtol ihre Händel unter ſich zu ſchlichten, um als geſchworene Brüder gegen Frankreich zu ziehen. Die Eumeniden des Aufruhrs, die Heinrich's IV. Regierung ſtörten und kreuzten, hört man fern abziehen. Die Irländer, die gegen Richard II. empört waren, die Waliſen und Schotten, mit denen Heinrich IV. zu kämpfen hatte, erſcheinen in des Königs Heere landsmannſchaftlich beiſammen. Der Verrath einiger beſtochener Herren des Adels liegt mühelos vereitelt zu des Königs Füßen. Des ſterbenden Heinrich IV. Worte ſind in Erfüllung: in ihm ſchien die Krone blos eine Ehre, die mit rebelliſcher Hand ergriffen war, und die Gefahr die daraus erwuchs war der Gegenſtand, der die ganze Scene ſeiner Regierung füllte. Sein Tod veränderte die Weiſe. Der junge König folgt der Hauspolitik, die ihm ſein Vater ſcheidend empfahl: er lenkt die üppigen Säfte ab in den auswärtigen Krieg und wendet die Gedanken auf neue und größere Dinge.

Dieſe Politik treibt Heinrich zu dem franzöſiſchen Kriege; es treibt ihn das Recht und der wohlbegründete Anſpruch, von dem er ſich mit religiöſer Gewiſſenhaftigkeit überzeugt; es treibt ihn ſein Ehrgeiz dazu, der ihn ſeine Jugend und ihren Müßiggang mit großen Thaten einbringen heißt. Seine Geſchichte, ſo will er, ſoll mit vollem Munde von ſeinen Werken reden, oder er will ſeine Gebeine in unwürdiger Urne begraben, auf der kein Epitaph zu leſen ſei. Der Hohn des Feindes und deſſen ſpottender Stich auf ſeine toll verbrachte Jugend reizt zu dem gerechten Kriege, den er in ſtandhaftem Entſchluſſe aufgenommen, noch ſeine Leidenſchaft auf, die ſich in dem Ausdruck eines gegenhöhnenden Ehrgeizes ausläßt: er habe in jenen wilden Tagen den armen Sitz von England nicht geachtet, wenn er ſich aber auf ſeinen Thron in Frankreich ſchwinge, dann werde er ſeinem Stande Ehre machen, und einem König gleich in ſolcher Glorie ſich erheben, die dort alle Augen blenden ſolle. In dieſem Kriege iſt

es, wo er sich zu dem sündigsten Manne der Welt bekennt, wenn Ehrgeiz eine Sünde ist; denn nun hat er den großen Gegenstand vor sich, wo es ihm groß dünken muß sich zu regen. Nun hat er es in seiner Schlacht bei Agincourt vor sich, die kriegerischen Eduarde noch zu überbieten, da er mit einer kleinen, kranken, ausgehungerten Schaar eine wenigstens fünffache glänzende Macht der Franzosen zu bekämpfen hat. Und in dieser Lage geizt er wahrhaft um den ganzen ungeschmälerten Ruhm einer solchen verzweifelten Lage; er möchte nicht so viel Ehre verlieren, um die ihn ein einziger Mann mehr bringen würde, der aus England zu Hülfe eilte.

In diesen Aussprüchen kann etwas von dem gespannten Wesen Percy's zu liegen scheinen, den wir doch diesem Heinrich grade entgegensetzten; und wirklich, in solch einer Anspannung sehen wir den König während des Krieges überall. Es wäre dieß ein Widerspruch in diesem Charakter, wenn ihm überhaupt irgend etwas widerspräche; zu dessen Natur und Wesen es doch gehört, daß er Alles ist, wozu die Gelegenheit aufruft und die Anforderung an ihn ergeht. Wir haben ihn in den Ausartungen einer faulen Friedenszeit schlaff und lässig gefunden, jetzt ist er im Kriege, jetzt ist er Soldat, jetzt erscheint er in Worten und Werken zusammengerafft und gespannt, gewaltig und gewaltsam, der Greuel der Kriegszerstörung und der losgelassenen Leidenschaften kundig, und bereit, sie am rechten Orte selbst zu entzügeln. Im Frieden, sagt er selber, ziert nichts den Mann so sehr wie bescheidene Stille und Demuth, im Kriege soll er die Wildheit des Tigers nachahmen, die Sehnen spannen, das Blut aufrufen und die sanfte Natur unter entstellender Wuth verbergen. Ganz so, nach Grundsätzen weniger, als nach seiner Art sich von Ort und Zeit bestimmen zu lassen, erscheint der König zuerst in entschlossener Festigkeit dem französischen Gesandten gegenüber, dann sendet er dem höhnischen Dauphin Trotz und Verachtung zurück, dann kündigt ihn die fränkische Botschaft an wie Jupiter in Sturm und Donner kommend, und so sehen wir ihn vor Harfleur, die Bürgerschaft mit allen Schreck-

niſſen einer erſtürmten Stadt bedrohend. Einſt ſagte der Prinz Heinrich, noch ſei er nicht in Percy's Stimmung; aber jetzt iſt es der König. Nicht anders würde Percy's Ungeduld vor einer belagerten Stadt gezürnt haben; nicht anders würde Percy den ſchnöden franzöſiſchen Botſchaften gegenüber in Prahlerei ausgebrochen ſein, wie Heinrich von dem Boden des Prahlervolkes „angeſteckt" thut; nicht anders reizten Vernon's Reden bei Shrewsbury den Percy, als des Dauphins Sendungen dieſen; und noch bei ſeiner ſpäteren Werbung um Katharine iſt er ſo ganz nur Soldat, ſo fern von witzelnder Redekunſt, ſo abgeſagt den Vers- und Tanzkünſten, wie ſich nur Percy äußern könnte. Jetzt vergleicht die Welt ihn, wie der Dichter einſt den Percy, bald mit Cäſar bald mit Alexander. Jetzt erſcheint Er wie der Kriegsgott zornig, rückſichtslos und furchtbar, als er in der Schlacht bei Agincourt, wüthend über den Raubmord der flüchtigen Franzoſen, die Gefangenen erſchlagen heißt. Jetzt gleitet auch ſein Ehrgeiz, wie Percy's, leiſe in die gereizte Ehrſucht über, die, wo ſie ein Ziel in haſtiger Ungeduld erreichen will, die Mittel und Wege nicht ängſtlich wägt.

Was aber alle dieſe Aehnlichkeiten mit Percy ſogleich verwiſcht, das iſt die entgegengeſetzte Gelegenheit, die auf der Stelle auch die entgegengeſetzten Eigenſchaften in ihm hervorlockt, die Percy nicht beſeſſen hätte. Sich ſelbſt überlaſſen und ungereizt iſt der Prahler ganz Demuth; in den Pauſen der Ruhe iſt der kriegeriſche Tiger friedlich und zahm. Er nennt ſich ſelber einen Menſchen wie jeden Anderen, deſſen Neigungen wohl einen höheren Schwung nähmen, ſich aber mit denſelben Fittigen ſenkten, wie Andere. Das thaten Percy's Leidenſchaften nicht. Ihn hätte man nie, am wenigſten als König, in der Herablaſſung geſehen, in der Heinrich auch in ſeiner jetzigen Stellung erſcheint, ihn nicht im Momente der ernſteſten Vorbereitung zu einem heißen Kampfe in gelaſſener Seelenruhe wie dieſen. Beim Brautwerben und am Schlachttage iſt Heinrich ein ſo einfacher König, „als ob er ſeine Pacht verkauft habe gegen eine Krone". Er

hat seine alte wüste Gesellschaft abgeschüttelt, aber die Reminiscenzen an jenen einfachen Umgang blicken überall an ihm durch. Dieselbe Neigung, sich mit dem gemeinen Manne seines Heeres umzutreiben, die alte Milde und Zutraulichkeit, dieselbe Liebe zu einem unschuldigen Scherze, bestehen noch in ihm wie damals, ohne daß er darum seiner königlichen Würde das geringste vergäbe. Er läßt seine Edlen in seinem Zelte warten, dieweile besucht er in der Nacht vor dem Schlachttage die Lagerfeuer seiner Soldaten; die alte Gewöhnung an Nachtwachen kommt ihm heute zu gute; er erforscht die Stimmung der Einzelnen; er macht ihnen Muth ohne große Worte; er stählt sie ohne Prahlerei; er kann ihnen predigen und moralische Scrupel lösen und wird ihnen deutlich; er leitet in dem Augenblick der unheimlichsten Spannung einen Scherz ein, ganz im alten Schlage; brüderlich leiht er von dem alten Erpingham seinen Mantel; traulich läßt er es geschehen, daß sich der Landsmann Fluellen treuherzig in sein Gespräch mit dem Herold mischt, und in dem kurzen Anrufe vor dem Kampfe erklärt er Alle für seine Brüder, die an diesem Crispinstage ihr Blut mit ihm vergießen.

Dieser Gegensatz der Ruhe und Gelassenheit gegen die kriegerische Erregung, der bürgerlich schlichten Natur gegen den königlich heroischen Geist, der im Momente des Handelns die Herrschaft über ihn übt, ist aber nicht der einzige, in dem ihn der Dichter gezeigt hat. Die Nacht vor und der Tag während der Schlacht, die den Kern des Inhalts unseres Stückes bildet, ist ein so gehobener Zeitraum, in dem sich so mannichfache Stimmungen, Gemüthsbewegungen und Leidenschaften regen und kreuzen, daß hier die eigentliche Gelegenheit zwanglos gegeben war, den vielseitigen Mann in dem ganzen Reichthume und aller Mannichfaltigkeit seiner Natur beobachten zu lassen. Wenn das Gemüth belebt ist, sagt er selbst, so brechen die Organe, vorher todt und abgestorben, ihr Grab und regen sich in frischerer Beweglichkeit: so ist es in diesen entscheidenden und großen Augenblicken bei ihm. Wir sehen ihn in kurzer Zeit in

den verschiedensten Bewegungen und Lagen wechseln, immer der gleiche Meister über sich selbst, oder sagen wir besser über die Gelegenheit und den jedesmaligen Gegenstand, der ihm vor- und obliegt. Der französische Herold kommt und fordert ihn auf, sich auszulösen aus seiner unvermeidlichen Gefangenschaft: er setzt eine prahlend stolze Aeußerung entgegen; er bereut sie indem er sie spricht. Von einem Augenblick der Hitze ergriffen, ist er, wie in jenem Zusammenstoße mit dem Oberrichter, sogleich wieder seiner selber Herr; und so vergessen ist er auch selbst in dem Augenblick der Aufwallung nicht gewesen, daß er irgend aus der Wahrheit seiner Natur herausgehen könnte: unklug verbirgt er dem Feinde die misliche Lage seines kleinen Heeres nicht. Des Nachts, die Gefahr dieser Lage wohl erkennend, finden wir ihn in ernstester Stimmung; er will sich aus der Gesellschaft entfernen, um sich mit seinem Busen zu berathen. Die Berathung wird ihm gestört durch Berührung mit aller Art Leuten seines Lagers. Er erfährt den Trotz des Prahlers, er hört die Stimme der pedantischen Disciplin, er unterhält sich mit den Besorgten, die besser und tapferer sind als ihre Reden. Die verstellungsunfähige Wahrheit spricht auch hier aus ihm. Was kostete es ihn, im Namen eines Dritten von dem König zu rühmen, daß er vertrauensvoll und wohlgemuth sei? Er thut es nicht; er will in den Soldaten so wenig wie in sich selbst das Bewußtsein der Gefahr tilgen, um sie zu äußerster Anstrengung durch die Noth zu spornen. Da er ihre ängstliche Spannung bemerkt, versichert er sie nur was wahr ist: daß der König sich nicht anderswohin wünsche, als wo er ist. Die ernsten Gemüther beschäftigt die Frage, ob sie für die etwaige Ungerechtigkeit der königlichen Sache, wenn sie dafür fechten, mit ihren Seelen, oder ob der König, wenn sie unbereitet für ihn sterben, für ihre Sünden einstehen müsse? Er macht den Feldprediger und klärt sie auf; er geräth darüber in einen leichten Handel mit dem derben Williams; er nimmt wie das erbauliche Gespräch, so auch den Scherz auf, dessen Ausspiel von so blutigem Ernste gestört werden

muß. Nach der unfreiwilligen Unterbrechung und ihrer halb gezwungenen launigen Wendung versinkt der König um so voller in seine feierliche Berathung mit sich selbst; Nachdenken und Ernst überfällt und überfüllt seine Seele. Da sie eben ihre Sorgen und Lasten auf den König geladen haben, wie natürlich führt der Gedankengang grade dieses Königs dahin, daß er, der das Glück der Armuth kennen gelernt hatte, sich es in dieser Stunde vergegenwärtigt, wo das Gepränge, der Vorzug der Könige, vor dem er immer geflüchtet war, so nichtig erscheint. Er, sagt er in dem tiefsten Selbstgefühle seines eigentlichen ächtesten Werthes, er ist ein König, der dieß Gepränge und seine Bedeutung ausgefunden! Wie blickt er neidend, (Er, vor der letzten Gipfelhöhe seines Ruhmes stehend, wie sein Vater in Krankheit und innerer Qual that,) wie blickt er neidend auf die gesunde Thätigkeit des Bauern hin, der mit der Sonne aufsteht, in ihrem Strahle sich abmüht und dafür des Nachts im Elysium schläft — und wie ergreifend und schlagend, wie ganz aus dem Geiste dieses Verdienstkönigs, ist es, daß er Angesichts dieses glücklichen Schweißes des Armen, zurückkehrend zu seinen ersten Gedanken, den Beruf des Königs selbstverstanden darin sieht, daß er mit seinen Mühen und Anstrengungen bewußt und wachsam jene Sicherheit des Staats und jenen Frieden begründet, den der Arme in unbewußtem Glücke genießt. Erst auf dieses Nachdenken über die angeregten Gedanken folgt die völlige Sammlung des Königs zu dem innigsten Gebete, in dem er Gott bittet, heute des Vergehens seines Vaters nicht zu gedenken. Dann reitet er hinaus, die Schlachtordnung zu sehen. Und wie er seine Edlen trifft und Westmoreland's Wunsch hört, einen Theil der Müßigen aus England hier zu haben, zeigt er wie es ihm Ernst ist, sich eben aus dieser Noth den höchsten Ehrenpreis ohne andere Hülfe zu erfechten. Wie volksthümlich ist nun in seiner alten Weise, und dabei doch wie erhaben seine Ermuthigung zur Schlacht! Wie gefaßt seine letzte Rede an den französischen Herold! Wie wenig ist er voreilig an den Sieg zu glau-

ben! Jetzt da er den rührenden Tod des edlen York hört, wie ſo nahe den Thränen! und im Augenblicke, aufgeſchreckt durch neues Getümmel, geſtählt zu einem blutigen Befehle! wie ungeduldig wüthend über den letzten Widerſtand! und im Augenblicke, da er die Entſcheidung des Sieges hat, wie fromm und demuthsvoll! Und wieder eine kurze Weile auf dieſe feierliche Erhebung ſpielt er ſeinen Scherz mit Williams zu Ende, beſorgt auch da noch, daß kein Schaden erfolge. Der Dichter hat auch im fünften Acte fortgefahren, uns die vielſeitige Natur des Königs bis zu Ende zu zeigen. Der ſchreckliche Krieger iſt in einen muntern Bräutigam verwandelt, die humoriſtiſche Ader wallt wieder auf in ihm; doch iſt er nicht ſo verliebt in ſein Glück, oder ſo glücklich in ſeiner Verliebtheit, daß er mitten in ſeiner Werbung und unter Scherz und Wortſpielen den geringſten Artikel des Friedens nachließe, den ſeine Politik ſich vorgezeichnet hatte.

Wie aber? hat nicht der Dichter jenen großen Grundzug in Heinrich's Weſen jetzt vergeſſen, jene tiefe Beſcheidung, die früher alle ſeine glänzenden Eigenſchaften wie gefliſſentlich verhüllte? Spricht ſie ſich nur in der ernſten Stimmung vor der Schlacht aus, die doch ſelbſt in dem plumpen, händelſüchtigen Williams in ſolcher Lage natürlich iſt? Oder war nicht Anlaß, dieſe alte Seite des Prinzen zu entwickeln, die uns erſt das Mark ſeiner Tugend ſchien? Oder ſtreifte er ſie bei dieſem großartigen Anlaſſe der Anſpannung aller ſeiner Kräfte für dieß Einemal ab? In der Schlacht bei Shrewsbury ſahen wir ihn Eine ruhmvolle That ſeinem unrühmlichen Freunde freiwillig abtreten; aber hier hat er eine Schlacht geſchlagen, deren ganze Glorie auf ihn allein fällt, die der Dichter auch noch mit voller Abſicht recht ſichtlich auf ihn allein geworfen hat, da er die Heldengeſtalten der Bedford, der Salisbury und York ſo ganz im Hintergrunde hält. Welche Wendung nimmt ſeine Beſcheidenheit, wenn ſie die alte geblieben iſt, dieſem grellen Strahl des Ruhms nach ihrer Weiſe auszuweichen? Die Antwort iſt: ſie ſteigt in dem

Maaße tiefer hinab als sein Ruhm erhabener emporsteigt, sie wird zur Demuth und gibt Gott die Ehre dahin. Dieser Satz wird die mancherlei Anbeter Shakespeare's entsetzen, die in ihm nichts als ästhetische und sittliche Freigeisterei und einen Mann der wühlerischen, der zucht- und ordnungslosen Genialität gesehen haben. Abstreiten aber läßt sich die Richtigkeit des Satzes und, nach uns, auch die Richtigkeit der Charakterzeichnung gleich wenig. Durch das ganze Stück, durch die ganze Haltung des Königs geht dieser Grundton einer religiösen Fassung, einer strengsten Gewissenhaftigkeit, einer demuthvollen Bescheidung hindurch. Die Chronik selbst, die Heinrich's Preis so hoch feiert daß sie ihn dem Dichter zu einem Liebling schon entgegenbot, preist des Königs Frömmigkeit zu Hause und auf jedem Ruhepunkte seines Kriegszugs: Shakespeare hat diesen geschichtlichen Wink nicht mechanisch, sondern wohl verarbeitet in die Züge seines Helden herübergenommen. Die Geistlichen gleich im Anfange des Stückes nennen ihn einen wahrhaften Freund der Kirche und haben Ursache, sich seiner Rücksicht auf sie, wie seiner Kenntniß der heiligen Dinge, zu freuen. Da er mit dem Kriegsplane beschäftigt ist, fordert er den Erzbischoff von Canterbury in feierlicher Beschwörung auf, in seinem Rathe Acht zu haben; er wolle glauben, daß, was er ihm über sein Recht zu diesem Kriege sagt, in seinem Gewissen rein gewaschen sei, wie die Sünde in der Taufe. Da sein Gedanke ganz in Frankreich ist, geht nur der an Gott vor seinem Geschäfte. Er nimmt es als eine verheißende Gottesschickung, daß der Verrath, der in dem Wege seines Zuges lauerte, an's Licht gekommen. Er gibt seine Macht in Gottes Hand, ehe er sie ausführt; Gott voraus, sagt er mehrmals, will er kommen sein Recht zu nehmen. Wegen eines Kirchenraubes läßt er seinen alten Freund Bardolph mitleidlos hinrichten; er will alle Diebe dieser Art so bestraft wissen; wenn Härte und Milde (Raub und Schonung des Eigenthums) um ein Reich streiten, das sieht der menschliche Eroberer ein, so wird der sanftere Spieler bald der Herr sein. Vor der Schlacht

haben wir ihn in ſo ernſter Vorbereitung geſehen und in ſo erbaulicher Unterhaltung mit ſeinen Soldaten. Sein erſtes Wort bei der Gewißheit des Sieges iſt: Gott ſei Dank, nicht unſrer Kraft, dafür! Da er die Größe des Sieges überſieht, noch einmal: nimm es Gott, denn dein iſt's einzig. Daß dieß aber Ernſt ſei: ſo läßt er ſogar Todesſtrafe darauf ſetzen, wenn jemand prahlt und Gott die Ehre nähme. Beim Siegeseinzuge in London verbietet er, Schwert und Helm, die Zeugen ſeiner Waffenthat, vor ihm zu tragen; und ausdrücklich ſagt noch einmal der Dichter von ihm im Prologe, wie ſich einſt der Prinz am Tage von Shrewsbury über Percy's Leiche ſchon über ſich ſelber ausſprach: daß Eitelkeit und Selbſtruhm fern von ihm war, und daß er ſeine Trophäen und Siegeszeichen von ſich weggab an Gott. Die Buße zu der ſein Vater aus Mangel an energiſchem, nachhaltigem innerem Antriebe nicht gelangen konnte, hat Er vollendet. In jenem Gebete zu dem Gott der Schlachten, wo er wünſcht, daß ſeinen Kriegern der Sinn der Zahlen genommen und ſeines Vaters Sünden nicht gedacht werde, ſagt er aus, daß er Richard's Leiche neu beerdigt, beweint, mit Meſſen verſöhnt habe, daß er fünfhundert Armen Jahrgeld gebe, die täglich zweimal die welken Hände zum Himmel für ihn heben. Der Dichter, ſieht man wohl, iſt in dem Charakter der Zeit geblieben und hat ſeinem Heinrich all' das äußere Bußwerk geliehen, das jene Tage zur Sühnung einer Unthat nöthig fanden. Vielen wird er darin zu weit gegangen ſcheinen, ſei es für ſeinen Helden, der ſonſt ſo freien Geiſtes iſt, ſei es für den Dichter ſelbſt, der ſonſt ſo hoch ſich über die Beſchränkung ſeiner, geſchweige älterer Zeiten erhebt. Aber auch über dieſen Einwurf geht der Dichter ſiegreich hinweg in den köſtlichen Worten, die er den König zum Schluſſe jenes Bußgebetes ſagen läßt:

Mehr will ich thun —
doch Alles was ich thun kann iſt nichts werth,
da meine Reue noch nach Allem kommt
und um Verzeihung anruft.

Shakespeare hat dem Könige diese fromme Demuth und Gottesfurcht keineswegs als eine gelegentliche Eigenschaft beigelegt, auf die er nicht mehr Werth als auf eine andere legte; man sieht schon aus den häufigen Hinweisungen auf sie, man sieht aus der Natur des Charakters und seiner nothwendigen Haltung in der gegebenen Lage, man sieht aus dem Plane des ganzen Stücks, daß dieser Zug grade den Mittelpunkt desselben bestimmt zu bilden ist. Der Dichter arbeitet in demselben Gedanken, in dem Aeschylos seine „von Ares beseelten" Stücke schrieb, die Perser und die Sieben von Theben: daß furchtbar der Krieger ist, der Gott fürchtet und daß dagegen die Blüte der Hoffart die Frucht des Unheils und die Erndte der Thränen zeitigt. Denn ganz in diesem Sinne hat Shakespeare das Lager der Franzosen und ihre Fürsten im Xerxeischen Uebermuthe und Frevel dem kleinen Häuflein der Briten und ihrem unverzagten Gottesheldenen gegenüber gestellt. Eben solch ein Uebermuth liegt darin, daß sie dort die Löwenhaut theilen vor der Jagd; daß der französische König den englischen Fürsten auf einem Wagen nach Rouen gebracht haben will; daß der Dauphin, stichelnd auf seine Jugendpossen, eine Tonne mit Federbällen dem Manne schickt, der mit so ängstlicher Gewissenhaftigkeit sein Kriegsrecht wägt; daß sie die zu fangenden Engländer schon im Voraus verwürfeln; und solch ein Frevel liegt darin, daß sie englische Edle mit Geld zum Mord des Königs bestechen. Die Zeiten Shakespeare's bezeichneten das gottlose Vertrauen auf menschliche Kraft mit dem Namen Sicherheit; und dieses verwegene Vertrauen auf ihre Zahl und die stolze Geringschätzung des Feindes hat der Dichter dem französischen Lager geliehen. Sie sehnen sich im Kitzel des Uebermuthes nach dem Tag, den die Engländer in Spannung und Zweifel erwarten; sie verbringen die Nacht in lautem Getöse, die die Engländer in unheimlicher Stille und erbaulicher Vorbereitung durchwachen; sie strahlen in glänzenden Waffen und rühmen sich kostbarer Rosse, wo die bettelhafte Schaar der Briten in abgenutzten Röcken geht und ausge-

hungerte Pferde reitet; ſie blicken in hochmüthiger Windbeutelei auf die harten, ſchwer gerüſteten Köpfe ohne geiſtige Rüſtung herab und vergleichen ihren dummdreiſten Muth mit dem ihrer Doggen, da die Engländer doch, als ob ihr König allen ſeine Seele geliehen hätte, vielmehr in gefaßter Sorglichkeit ihren Muth zuſammennehmen aus Noth, aus Selbſtachtung und Treue. Unter den fränkiſchen Führern iſt kaum Einer, der nicht in hohler Prahlerei und Flunkerei wetteiferte mit dem Anderen nicht Einer der die kindiſche Freude an Putz und Waffenzierde nicht theilte, nicht Einer den der Ernſt der Dinge aus ſchalen Witzen und eitlem Redegefechte herausriſſe, nicht Einer der nur einen Anflug zeigte von dem Ernſt, von dem ruhigen Muthe und der Ergebenheit der Engländer. Unter ihnen überbietet aber der Dauphin Alle in dieſer ſeichten Selbſtgefälligkeit, in dieſem leichtſinnigen Uebermuthe, in dieſer fröhlichen Prahlerei aus unbefangener Beſchränktheit. Dieſe Scenen ſtreifen ſchon durch die Einmiſchung der franzöſiſchen Sprachbrocken an die Carikatur; wenn irgendwo, ſo iſt Shakeſpeare hier der Forderung einer Schwäche der Zeit zu nachgiebig verfallen. Es iſt mir mehr als wahrſcheinlich, daß unſeren Dichter in der ganzen Darſtellung ſeines Heinrich ein eiferſüchtig patriotiſcher Gedanke bewegt hat: die Abſicht, ſeinem glänzenden Zeitgenoſſen Heinrich IV. von Frankreich auf dem engliſchen Thron einen an Größe und Originalität ebenbürtigen Heinrich gegenüber zu zeigen; die Größe ſeines Helden aber würde noch würdiger erſcheinen, wenn er ſeine Feinde weniger unwürdig geſchildert hätte. Den Alten allein war es eigen, ſelbſt ihre Feinde zu ehren. Homer kennt keine Herabſetzung der Troer und Aeſchylos keine Spur von Verachtung der Perſer, auch wo er ihre Gottloſigkeit zeichnet und ſtraft. Darin liegt eine ſo menſchliche Gleichſchätzung und erhabene Denkart, die viele ſubtile chriſtliche Theorie von Bruderliebe in praktiſcher Sittlichkeit weit überragt. Daß Shakeſpeare die franzöſiſchen Gegner verzerrt und ſelbſt ſeinen virgiliſchen Schulhaß gegen die Griechen nicht los werden konnte, iſt

einer der wenigen Züge, die man lieber nicht in seinen Werken läse, es ist eine nationale Beschränktheit, in der der Brite den Menschen überholte. Die viel nationaler geprägten Völker des Alterthums sind diesem engen Nationalstolze fremd gewesen, sogar die Römer; an ihren Triumphbogen bildeten sie die Statuen gefangener Barbarenkönige, geadelt in äußerer Gestalt, erhaben in der innerlichen Haltung voll feindlichem Trotz der Unabhängigkeit.

Shakespeare hat den volksfreundlichen König Heinrich auch in diesem Stücke in nähere Berührung mit dem Volke gebracht; die Umgebung aber ist jetzt eine ganz andere, als in seiner Jugendzeit. Damals war Ausgelassenheit und Müßiggang, Dieberei und Tagedieberei neben ihn gestellt, um den Abstich seiner nur gelegentlichen Theilnahme an dem Muthwillen der Anderen fühlbar zu machen; jetzt hat der Dichter nöthig gefunden, dem Könige einen ganz andern Gegensatz zu geben, der uns anschaulich machen soll, daß umgekehrt seine neue sittliche Strenge und religiöse Sinnesart nicht auf dem Mechanismus einer kirchlichen Gewöhnung beruht, daß nicht etwa der junge Freigeist zu einem alten Betbruder geworden ist. Den reinen Gegensatz eines solchen religiösen Rigoristen hätte Shakespeare nicht darstellen dürfen; die Religiosität und puritanische Strenge der Zeit erlaubte das nicht; einen Charakter, der dahin nur streifte, hat meines Wissens die ganze englische Bühne jener Periode nicht zu schildern gewagt. Shakespeare hat also mehr die weltliche Seite einer solchen zur Gewöhnung gewordenen, achtbaren, aber nicht allzu anrechenbaren Sittenstrenge und Gewissenhaftigkeit aus der guten alten Zeit neben dem Könige dargestellt, um sogleich den Abstand der Geistesfreiheit seines Helden wieder fühlen zu lassen, in dem die religiöse Gemüthsinnigkeit, wie jede seiner Eigenschaften, der Natur der Verhältnisse gemäß sich entwickelt; in dem sie schon über der Leiche Percy's, schon bei der Kunde von seines Vaters Krankheit, schon bei jenem Monologe über der Krone, sichtbar geworden war; in dem sie jetzt in hellerer Gluth auflodert bei dem großen

Anlaſſe eines Volkskrieges zweier mächtiger Staaten, einem Unternehmen, bei dem ſich der Kühnſte ſeiner Abhängigkeit von äußeren Gewalten erinnert. Unter den ernſteren Volksfiguren, neben dem geſetzten und würdigen Gower, dem derben Williams, dem trockenen Bates, iſt der Waliſe Fluellen, des Königs Landsmann, der Mittelpunkt. Er iſt, wie der König ſelbſt ſagt, von vielem Muth und Sorglichkeit, aber aus der Mode; gegen die einſtigen Genoſſen des Prinzen gehalten, iſt er ganz Disciplin gegen Licenz, Pedanterie gegen Zügelloſigkeit, Gewiſſenhaftigkeit gegen Gottloſigkeit, Gelehrſamkeit gegen Rohheit, Nüchternheit gegen Trunkenheit, verhüllte Tapferkeit gegen verſteckte Feigheit. Jenen Prahlern gegenüber erſcheint er anfangs als ein „Kohlenträger", der jede Beſchimpfung einſteckt. Das Unſcheinbare hat er mit ſeinem königlichen Landsmanne gemein. Hinter kleinen Launen und linkiſchen Sonderbarkeiten birgt ſich eine ehrliche, wackere Natur, die von dem Schauſpieler, wie es um Garrick's Zeit von Hippisley geſchah, ohne allen Muthwillen oder Fratze dargeſtellt ſein will. Offen und treu läßt er ſich von Piſtol's Prahlerei eine Weile bethören, dann ſcheint er trocken von ihm eine Beleidigung hinzunehmen, aber er tränkt ſie ihm nach der Schlacht tüchtig ein und gibt ihm dann einen Grot, ſeinen zerſchlagenen Schädel zu heilen. So richtet er das Geſchäft, mit dem ihn Heinrich an Williams gehetzt hat und das ihm einen Schlag einträgt, aus, und da der König den Williams mit einem Handſchuh voll Kronen belohnt, will auch Er an Edelmuth nicht zurückbleiben und ſchenkt ihm einen Schilling. Er ſpricht von ſeinen Oberen, je nach der Wahrheit, gut und ſchlecht, von der Wichtigkeit ſeines Lobes und Tadels tief überzeugt, aber er würde unter Jedem ſeine Pflicht thun. Er iſt redſelig am unrechteſten Orte, nimmt Andern das Wort vom Munde und iſt ungehalten, wenn man es ihm nimmt, aber in der Nacht vor dem Schlachttage weiß er ſich ruhig und ſtille zu halten, denn nichts geht ihm über die Disciplin der römiſchen Kriege, worin das geſchrieben ſteht. Der kalte Mann lodert

heißblutig auf wie der König, als die Franzosen sich der kriegswiderrechtlichen That schuldig machen, über die Troßbuben herzufallen. Zur Zeit seiner Achtung vor Pistol bittet ihn dieser um ein Fürwort für den Kirchendieb Bardolph, aber da kommt er an den Unrechten! Es ist eine Disciplinarsache, darin er unerbittlich ist. Ja, seinen Landsmann König achtet er darum vorzugsweise so hoch, daß er sich dieser alten Gesellen ledig gemacht hat. Das ist ihm das Wesentliche in seiner gelehrten Vergleichung Heinrich's V. mit Alexander dem Großen, daß dieser seine Freunde in der Trunkenheit getödtet, jener aber die seinigen, als er nüchtern wurde, weggejagt hatte. Seitdem ist ihm der Landsmann in das scrupulös ehrbare Herz geschrieben, früher hat er sich gewiß nichts aus dem lockern Zeisig gemacht; jetzt kümmert's ihn nicht, wer es weiß, daß der König sein Landsmann ist, er braucht sich seiner nicht zu schämen, „so lange seine Majestät ein ehrlicher Mann ist". Ein Glück, daß der edle Heinrich zu diesem Ausspruch ein trauliches Amen sprechen kann: „Gott erhalte mich so"; sein Hauptmann Fluellen würde ihm die Freundschaft gleich aufkündigen, wenn er den ersten unehrlichen Streich von ihm erführe. Die unbewußte Einbildung einer nie erschütterten, aber auch nie einer inneren Versuchung ausgesetzten Rechtlichkeit auf sich selbst ist in allen Zügen dieses Charakters vortrefflich gezeichnet.

Die kleinmeisterliche Zucht und Ordnungsliebe, die Bravheit nach der Schnur in dem wackern Fluellen, wenn sie gegen die grundsätzliche und freie Tugend des Königs in altväterischem Lichte erscheint, hebt sich dagegen grade durch ihre anspruchlose Natur von der Nichtswürdigkeit der Prahlercompagnie Pistol, Nym und Bardolph um so vortheilhafter ab. Der Dichter läßt uns durch sie noch einmal auf den früheren Umgang des Prinzen zurückblicken. Sie scheinen im Anfang von dem großen Zeitmomente ein wenig gehoben, aber die Gelegenheit verdirbt sie wieder. Der Verführer Falstaff ist nicht mehr mit ihnen, ein besserer Genius begleitet sie in dem Burschen, den wir für den Pagen im zweiten Theile Heinrich's IV.

nehmen dürfen und der mit den Knaben beim Treffen ehrenhaft fällt. Er charakteriſirt uns alle drei Genoſſen, von denen er ſich abzuthun gedachte, ſo deutlich, daß wir keiner andern Analyſe bedürfen. Sie ſind bald wieder geſchworene Brüder zum Stehlen und Bardolph und Nym bringen ſich an den Galgen. Zum Zeichen, daß Shakeſpeare den König nichts Unbedachtes an Falſtaff hat verüben laſſen, läßt er ihn, der auch in der Chronik als ein ſtrenger Rechtspfleger erſcheint, bei Bardolph's Fall ausdrücklich ſagen, daß er alle ſolche Verbrecher will ausgerottet wiſſen. Piſtol iſt kein ſo dreiſter Dieb wie ſie und er kommt daher mit der gelinderen Lection Fluellen's davon, der ihn ſeinen wälſchen Lauch eſſen macht und ihm ſeine Ehren aus den Knochen prügelt. Den dicken Falſtaff hat der Dichter nicht mehr erſcheinen laſſen, wir hören nur von ſeinem Tode. Nach dem Epiloge zu Heinrich IV. war es ohne Zweifel Shakeſpeare's Abſicht, auch ihn noch lebend in dieſem Stücke auftreten zu laſſen. Ueber der Arbeit ſelbſt muß er gefunden haben, daß dieß nicht mehr thunlich war. Er hätte ihn in immer größerer Verſunkenheit zeigen müſſen und dieß hätte die Symmetrie und den großen Inhalt dieſes Stückes geſtört. Der Dichter war übrigens durch dieſe Vorenthaltung gleichſam in einer Schuld gegen das Publicum geblieben, und er ergriff deshalb nicht lange nachher eine Gelegenheit, ſie in anderer Weiſe abzutragen, indem er die luſtigen Weiber von Windſor ſchrieb, worin er noch einmal, in genauer ethiſcher Fortentwickelung des Charakters, den dicken Hans als Hauptfigur erſcheinen ließ.

König Johann.

Der König Johann ist in dem bekannten Verzeichniß Shakespeare'scher Stücke von Meres 1598 erwähnt, also vor diesem Jahre, wie Delius vermuthet zwischen der Vollendung der York'schen und dem Beginne der Lancaster'schen Tetralogie entstanden, nicht lange vor 1596. Die Prosa hat (wie in Richard II.) noch gar nicht Platz darin gegriffen, der Reim hat an Einer Stelle noch den Platz behauptet; Wortspiele und Concepte an nicht passenden Stellen sind hier noch häufiger als in Richard II., einem Stücke, dem schon die Familienähnlichkeit des Charakters der Constanze mit dem Richard's II. den König Johann sehr nahe zu rücken scheint.

Es gibt ein altes Stück Kynge Johann von Bischof Bale, das spätestens im Anfang der Regierungszeit Elisabeth's geschrieben ist; es ist aber nicht allein Shakespeare unbekannt gewesen, sondern auch dem Verfasser der älteren zweitheiligen Historie von König Johann, nach welcher Shakespeare sein Werk bearbeitet hat. Dieß ältere Stück existirt in mehreren Drucken, deren erster von 1591 ist, der dritte von 1611 führt aus Speculation den Namen Shakespeare's fälschlich auf dem Titelblatte. Shakespeare folgte in seinem Stücke in Bezug auf den geschichtlichen Stoff ganz diesem älteren Werke und es ist mit Sicherheit kaum mehr als Eine Stelle nachzuweisen, aus der zu schließen ist, daß er nebenbei auch die Chroniken verglichen habe. Künstlerisch betrachtet nahm er die äußere Anlage des Stückes

auf, verſchmolz die beiden Theile in Einen, hielt die Grundzüge der Charaktere feſt und zeichnete ſie in's feinere aus: er that freier, und jetzt ſchon ganz Er ſelbſt, mit dieſer Vorarbeit, was er furchtſamer mit den beiden letzten Theilen Heinrich's VI. gethan hatte. Auch iſt den älteren König Johann mit Shakeſpeare's zu vergleichen eine Arbeit, die die Mühe noch mehr belohnt, als die Vergleichung Heinrich's VI. mit ſeinem Originale, weil hier ſchon der gereiftere Dichter ein mindeſtens eben ſo gutes Werk überarbeitet. Der ältere Johann iſt ein rohes aber nicht unebenes Stück, dem der Dichter manche glückliche, dichteriſche wie geſchichtliche Züge entlehnen konnte. Es hat noch die alte Steife und miſcht noch nach der früheren Sitte lateiniſche Stellen ein; doch iſt es von den Wunderlichkeiten der alten Schule ſchon freier, von denen die hiſtoriſchen Stoffe überhaupt erlösten. Die Breite wird im zweiten Theile ſchleppend, und hier hat Shakeſpeare mit trefflichem Tacte kürzend abgeholfen. Die Charaktere ſind für unſeren Dichter brauchbar angelegt, aber entfernt nicht ſo durchgeführt wie von ihm. Dem Faulconbridge ſind um des Redens willen Reden geliehen, die mit dieſer Natur unverträglich ſind. Arthur, der einmal in dem kindlichen Tone ſeines Alters ſpricht, verliert ihn das anderemal und wird in der pathetiſchen Scene mit Hubert ein altkluger Disputator. Wie an feinem Sinne Shakeſpeare ſeine beſten Dichtergenoſſen übertraf, belegt auch dieſes Stück, wenn es mit ſeiner Ueberarbeitung verglichen wird. Shakeſpeare zeichnet ſeinen Faulconbridge (und ſich ſelbſt in ihm) hinlänglich ſcharf und bitter als einen guten Proteſtanten in der ſchnöden Behandlung der päbſtlichen Anmaaßungen. Er läßt an den geeigneten Stellen den engliſchen Unmuth über papiſtiſches Regiment und Intrigue, Ablaß und Ausſaugung aus, wie es damals gerne in London gehört war. Aber ſo weit ging er nicht, daß er aus den Kloſtererpreſſungen des Faulconbridge eine Farce gebildet hätte; das alte Stück bot ihm hier eine Scene, wo aus den aufgeſchloſſenen Kiſten der geſchatzten Mönche muntere Nonnen und Brüder herausſpringen, eine Scene

die für die frisch protestantischen Gemüther der Zeit gewiß sehr ergötzlich war — aber unserem Dichter in seiner unbefangenen Weise war die Würde des geistlichen Standes, ja die Beschaulichkeit des klösterlichen Lebens etwas zu Ehrwürdiges, als daß er es in possenhaften Schwänken in den Ernst der Geschichte hätte einschieben mögen. So gibt es noch viele andere Rohheiten in dem alten Stücke, die Shakespeare getilgt hat. Bei der Heiratsverhandlung zwischen Louis und Bianca ist dort die arme Constanze, bei der unzarten Verhandlung der zwei Brüder Faulconbridge (I, 1.) ist ihre Mutter anwesend; der unächte Sohn bedroht nachher die eigene Mutter mit dem Tod, wenn sie ihm nicht die Wahrheit gesteht: diese Härten gingen nicht in Shakespeare ein. Noch in einer anderen Beziehung ist die genaue Vergleichung beider Arbeiten von dem größesten Interesse, um Shakespeare's ganze Tiefe in seinem dichterischen Verfahren, gleichsam im Werke und im Schaffen selbst, zu belauschen. In vielen Stellen des alten Stücks, wo Motive, Charakterzeichnung, Handlungen in breiter Ausführlichkeit vor ihm lagen, hat er den Inhalt ganzer Scenen in Einen Satz, in Eine Andeutung sparsam und gedrungen zusammengefaßt; er verschmäht den Ueberfluß der Deutlichkeit und läßt dem Spieler, dem Zuschauer, dem Leser etwas übrig, was sein eigner Geist errathen und hinzuthun soll. Legt man erklärend in solche knappe Andeutungen so vieles hinein, wie alle eindringlichen Ausleger Shakespeare's sich genöthigt finden, so macht dieß leicht den Eindruck ungerechtfertigter Unterstellungen einer größeren Weisheit und Fülle, als an die der Dichter gedacht haben könnte. Aber diese Vergleichungen beweisen es zu sprechend, daß man in sachlicher Ergründung nie zu viel an diesem Dichter thun kann, daß man vielmehr Mühe anzuwenden hat, das alles zu entdecken, was in ihm verborgen liegt; und daß man sich nur zu hüten hat, in seine Denkweise philosophische Grundsätze und Betrachtungen einzuschieben, die ihm wie dem ganzen Zeitalter fremd und abgelegen waren.

Der König Johann steht in keiner äußeren Beziehung zu den beiden historischen Tetralogien, die wir bisher besprochen haben; dem Gedanken nach werden wir aber auch in diesem Stücke den Dichter in den gleichen politischen Anschauungen arbeiten sehen, die den Ideenkreis der Historien von dem der eigentlichen Dramen unterscheiden. Sähe man von dem geschichtlichen Stoffe ab, so könnte man das Stück für eine Tragödie vom reinsten Wasser erklären, die den Gedanken so vieler antiker Trauerspiele einfach versinnliche: daß „kein fester Grund auf Blut gelegt werde und durch Anderer Tod kein sicheres Leben erlangt". Allein es ist auf diesen allgemeinen Gedanken nicht durchgehend der Inhalt des ganzen Stückes bezogen. Ein reiches Gewebe politischer Handlungen, die auf Einen Mittelpunkt hinzielen, schlingt sich um den Tod Arthur's herum, der zwar den Hauptwendepunkt von Johann's Glück, aber keineswegs die einzige Ursache dieses Glückswechsels bildet, wie er denn auch nicht einzig die Schuld des Königs ist; aus jenen politischen Handlungen aber entwickelt sich wie in Richard II. eine politisch-ethische Idee von dem mehr besonderen Charakter der leitenden Gedanken aller eigentlichen und strengen Historien Shakespeare's.

Die politischen Handlungen, die wir meinen, drehen sich um den bestrittenen Thron von England. Nach dem Tode von Richard Löwenherz ist in Kraft eines Testamentes dieses Königs, auf Betrieb der Königin Mutter Elinor, der eigentliche Erbe Englands, der junge Arthur von Bretagne, vom Throne ausgeschlossen worden und Richard's Bruder Johann sein Nachfolger geworden. Die alte Elinor, ein Abscheu an Sitten, wie ihr Constanze in unserem Stücke und wie ihr die Geschichte vorwirft, eine Ate, wie sie das Stück nennt, die unter ihrem Gatten Heinrich II. die Söhne gegen den Vater, wie jetzt den sterbenden Richard gegen den rechtmäßigen Erben hetzte, diese Elinor ist ihres Sohnes Johann politischer Genius und Eingeber. Seine Nachfolge dient ihrem Ehrgeize und ihrem Haß gegen die Mutter Arthur's, Constanze, die nach den Aeußerungen

Elinor's auch ihrerseits den Thron für ihren Sohn nur in der ehrgeizigen Absicht sucht, selbst zu herrschen und die Welt zu verwirren. Constanze und ihr Anhang nennen Johann einen schnöden Usurpator, Johann scheint seiner Mutter gegenüber im Anfang an sein Recht zu glauben wie an seinen starken Besitz, die Mutter aber raunt ihm als ihr Geheimniß in's Ohr, daß sein Thron mehr auf starkem Besitz als auf seinem Rechte ruhe. Das von ihr beschaffte Testament des vorigen Königs und dessen rechtliche Gültigkeit steht als der zweifelhafte Punkt zwischen dem unzweifelhaften Rechte Arthur's* und der Usurpation Johann's. Ihm steht der factische Besitz zur Seite, dem Arthur aber und seiner Mutter die Waffenhülfe eines anscheinend edelmüthigen Freundes, des Königs der Franzosen. Wir wollen sehen, wohin die Schicksale in diesem gleichgewogenen Streite neigen, wie das Glück ab- und zuflutet, Verbindungen und politische Intriguen sich kreuzen und wohin der Dichter in allen diesen Wechseln und Verwickelungen steuert. Zuerst müssen wir die Hauptfiguren kennen lernen, die sich auf beiden Seiten einander gegenüber stehen.

Shakespeare hat durchgehends in diesem Stücke an den politischen Hauptcharakteren die Züge, die die Geschichte überliefert, sehr zum Guten gemildert, das Nachtheilige sehr verwischt; sein Johann, seine Constanze, sein Arthur, sein Philipp August, selbst seine Elinor sind bessere Menschen, als sie in der Geschichte erfunden werden. Der Grund dieses ihm sonst nicht eigenthümlichen Verfahrens ist nicht blos der, daß er diesesmal nicht unmittelbar aus der Quelle der

* Die folgende genealogische Reihe läßt das Verhältniß leicht übersehen:

Heinrich II. (Elinor, getrennt von Ludwig VII. von Frankreich.)

Heinrich † 1183.	K. Richard Löwenherz † 1199.	Geffrey v. Bretagne (Constanze)	K. Johann.	Eleanor. (Alfons v. Castilien.)
	Bastard Philipp Faulconbridge.	Arthur.	Heinrich III.	Blanca.

Chroniken ſchöpfte; es iſt auch die Abſicht dabei, die ſich aus dem Folgenden erläutern wird, zu den Trägern der politiſchen Fabel lauter Menſchen des gewöhnlichen Schlags zu haben, die die Beweggründe ihrer Handlungen nicht aus tiefgehenden Leidenſchaften, weder von ſehr edlem noch ſehr unedlem Schlage, ſondern, wie es in der politiſchen Welt zu ſein pflegt, aus Eigennutz und dem gemeinen Intereſſe hernehmen. Die häßliche Vorgeſchichte der Elinor und Conſtanze iſt zum Theil nur in flüchtigen Andeutungen, zum Theile gar nicht berührt; aus dem an Jahren älteren, thätigen Arthur der Geſchichte iſt ein thatloſer unſchuldiger Knabe geworden; der König Johann ſelbſt iſt ſehr im Hintergrunde gehalten, auch ſeinen geſchichtlichen Charakter hat Shakeſpeare gereinigt und gemildert. Wie er im Anfang erſcheint, iſt er in der Weiſe eines kräftigen Mannes gefaßt auf Alles, entſchloſſen ſeinen Thronbeſitz gegen jeden Angriff mit ſtarker Hand zu verfechten. Er iſt, wie ihn Faulconbridge noch ſpät, auf dieſe erſte Zeit zurückdeutend, erinnert, groß in Gedanken; in dem Gedanken, meint er, das engliſche Land, das thatſächlich auf ſeiner Seite ſteht und ihm gehuldigt hat, mit aller Macht gegen jeden Anſpruch zu behaupten, das Königthum mit dem Vaterland, wie es der gradſinnige Baſtard immer thut, zu identificiren. Er iſt nicht das Abbild eines brutalen Tyrannen, ſondern nur der Typus der harten männiſchen Natur, ohne irgend einen Schmelz feinerer Gefühle, ohne irgend welche Triebfedern des Handelns, als die des Inſtinctes eben dieſer ſtarren Natur und des nächſtliegenden Intereſſes. Streng und ernſt, ein Feind der Heiterkeit und des frohen Gelächters, vertrauter mit finſteren Gedanken, von unruhig erregtem Inneren, hebt er ſich ſchnell zu trotzigen Entſchlüſſen; von unmittheilſamer Art iſt er gegen die beſten Rathgeber einſilbig und verſchloſſen; er iſt auf ſeiner ſchlimmen Mutter gute Abſicht nicht eingegangen, Conſtanze und ihre Anſprüche zu beſchwichtigen durch Vergleich; ſeinem kriegeriſchen Mannſtolze gefällt es beſſer den angedrohten Waffen Waffen entgegenzutragen; in ſeinem Kriegszuge gegen Conſtanze und ihren

Verbündeten muß der Feind selbst die heiße Eile, die so mit Bedacht gelenkt ist, die weise Ordnung in so wilder Sache beispiellos finden. So auf sich selber stehend (lord of his presence) und mit dem großen Interesse des Landes verbündet erscheint er gefürchtet, aber nicht geliebt und begehrt; auch bietet er nirgendshin eine liebenswürdige Seite dar. Keine kindliche Pietät zieht ihn zu seiner Mütter, sondern ihre politische Klugheit; keine verwandtschaftliche Ader zu Faulconbridge, sondern seine Brauchbarkeit; zu Hubert spricht er von Liebe wenn er ihn bedarf, und von Abscheu, nachdem sich seine Dienste schädlich erwiesen; die Güter der Kirche sind ihm nicht heilig wenn er in Noth ist; — aber dieser Weg, nur den nächsten Vortheil in allen Verhältnissen zu befragen, führt ihn auch stufenweise dahin, das große Gut des Staates in einer anderen Zeit der Noth an eben diese misachtete und getretene Kirche zu verrathen, das Reich an den Pabst zu verpfänden, dessen angemaaßter Einmischung er zuvor in höhnischem Trotz widerstanden. Ein höherer Grundsatz hält diesen Mann und seine energische Anlage nicht aufrecht in der Zeit der Gefahr, der große Gedanke seines Anfangs verläßt ihn im Fortgang und am Ende seiner Laufbahn. Nachdem sich seine Kraft, wie er sie gegen Frankreich entwickelt, dem Pabste und der Kirche gegenüber bis zum Trotze gesteigert hat und bis zum leichtsinnigen Mordanschlag auf ein Kind, dessen Gemüthsart nie zu fürchten, von ihm nicht einmal geprüft war, sinkt sie, getroffen vom Gewissen, von Flüchen und Prophezeihungen, von äußerer und innerer Gefahr, ängstlich, mistrauisch, abergläubisch, furchtsam zur völligen Schwäche und zu dem Maaße von Kleinmuth herab, in dem er das Vaterland ebenso wohlfeil verkauft, als er es einst in seinem Selbstvertrauen theuer gehalten und kühn vertreten hatte.

Dem ganz politischen Verhältniß zwischen dem Usurpator und seiner Mutter steht das ganz mütterliche Verhältniß der Constanze zu ihrem Sohne Arthur gegenüber, auf dessen Seite der Rechtsanspruch ist. Die argwöhnische Eltnor sieht in ihm eine Blüte, die zur mäch-

tigen Frucht reifen könnte; auch hat Shakeſpeare dem zarten Knaben zu ſeinem reinen und makelloſen Gemüthe eine tiefe geiſtige Anlage gegeben; in jener Scene mit Hubert, die die Seele des Zuſchauers mit ſo erſchütternden Bewegungen der Furcht und des Mitleides ergreift, iſt es nicht allein ſein liebreiches Gemüth das die Grauſamkeit entwaffnet, es iſt auch ein beredter Geiſt voll verſtändiger ja liſtiger Umſicht, den die Angſt plötzlich in ihm reift zu einer rettenden Kraft. Noch zur Zeit aber wäre kein Prätendent weniger zu fürchten wie dieſer. Er wünſcht ſich in's Grab geſenkt, als er den Hader über ſein Recht anhört. Er möchte gern ein Hirte ſein, um nur heiter ſein zu dürfen und würde ſich gern von dem unverſchuldeten Fehler losmachen, ſeines Vaters Sohn und Erbe zu ſein. Aber um ſo feſter klammert ſich ſeine ehrgeizige Mutter an den Rechtsanſpruch des Kindes, das von keinem Ehrgeize weiß. Sie hat Frankreich in Waffen gerufen für ihren holden Sohn, den ſie mit aller Heftigkeit des Mutterſtolzes liebt; ſie würde für ſich und ihn weniger ehrgeizig ſein, wenn die Natur ihn nicht ſo herrſcherwürdig ausgeſtattet hätte. Sie ſelbſt iſt ſchön noch als Matrone, ſie ſpiegelt ſich ſcheint es nicht wenig in der Schönheit ihres Kindes und aus dem Eindruck, den ſie auf die Umſtehenden macht, zu ſchließen, müſſen ſelbſt im äußerſten gänzlich unverſtellten Schmerze ihre Reize noch das Schauſpiel ihres Grames heben. Der Ehrgeiz geſpornt von Mutterliebe, die Mutterliebe geſtachelt von Ehrgeiz und weiblicher Eitelkeit bilden die Grundzüge dieſes Charakters, aus denen ſich unter der Ungunſt der Schickſale die wüthende Leidenſchaft entwickelt, die zuletzt des gebrechlichen Weibes Körper und Seele zerrüttet. Sie iſt ein Weib, um nicht zu ſagen ſie iſt das Weib, deſſen Schwäche bis zur Großartigkeit reicht, deſſen Tugenden bis zur Schwäche herabſinken; ſie iſt, wie Johann in ſeiner männlichen Sphäre, ohne die geiſtigen und ſittlichen Hülfsquellen, die ſie im Glücke mäßig oder im Unglücke gefaßt machen könnten. Für den trotzigen Mann iſt das Unglück der Stein an dem er ſtrauchelt, für das leidenſchaftliche Weib würde es das Glück

sein. Die hinreißende Heftigkeit ihrer Liebe und ihres Grams läßt schließen, wie heftig sie im Haß und im Uebermuth sein würde. Ihre groben Ausbrüche gegen Elinor, ihre sarkastisch schnöden Ergießungen gegen den Herzog von Oesterreich, da wo sie an der zweifelhaften Grenze von Glück und Unglück steht, zeugen von der sanguinischen, weiblichen, ja weibischen Fassungslosigkeit, die sie erreglich zur Furcht macht und im Glücke erreglich zum Hochmuth machen würde. Der Stachel in ihrem Munde ist selbst ihrem Kinde zu bitter und ihren Freunden zu maaßlos. Shakespeare hat in ihr ein weibliches Seiten- und Gegenstück zu Richard II. geschildert, der im Glücke hochfahrend, im Unglück schnell verloren war. Unmächtig in eigner Sache etwas zu thun, der Eine aus zu früher Selbstaufgebung, die Andere aus den äußeren Gründen ihrer Lage und ihres Geschlechtes, unmächtig Beide zu thätiger Gegenwehr und Rache, verfallen sie Beide in der Ueberspannung einer Leidenschaft, die den Mann in stillloderndr Glut, das Weib in hellflammendem Feuer durchwühlt, einer Ueberspannung des Geistes und der Phantasie, die sich in den glänzendsten Ergüssen der Beredtsamkeit und der Betrachtung äußert, in den Invectiven der Wuth wie in den Ausbrüchen des Jammers. Ganz wie bei Richard springt in Constanze eine tiefpoetische Ader in ihrem Elende auf, und ihre Einbildungskraft wie die seinige schwelgt in ihrem Grame, den sie so groß nennt daß nur der ungeheure feste Erdgrund ihn tragen könne. Ganz wie Richard gefällt sie sich dann, in unschönen Bildern den Tod und seine erwünschten Greuel auszumalen; ganz so spielt sie in geistreichen Worten und Gleichnissen mit ihrem Kummer; ganz so steigt ihr Stolz und ihre Majestät mit dem Unglück. Auf dem Thron und im Staate ihres Grams fühlt sie sich erhabener als ihre falschen königlichen Freunde; und in der äußersten Hoffnungslosigkeit verfällt sie dem Wahnsinn, zu dem Richard nur erst auf dem Wege war. Wie der Ausgang, die Zerrüttung, die Agonie des Königs Johann für die englischen Schauspieler, für einen Garrick, so ist von Mrs. Cibber an bis auf Mrs.

Siddons und Spätere die Rolle der Conſtanze immer für eine der dankbarſten Aufgaben der Bühne angeſehen worden. Auch bietet der Wechſel der Gemüthsſtimmungen und die Schwankungen von der höchſten Höhe gereizter Erbitterung bis zur ſanfteſten Tiefe mütterlicher Zärtlichkeit der Künſtlerin ein unendliches Feld. Im dritten Acte muß man Shakeſpeare's Stück mit den ähnlichen Scenen in dem älteren König Johann vergleichen, um ganz zu ermeſſen, was hier geleiſtet iſt. Wie iſt der ganze gebrechliche, bebende Bau des Weibes erſchüttert bei der erſten Nachricht ihrer Verlaſſenheit! welche Mannichfaltigkeit des inneren und äußeren Spiels in einigen zwanzig Zeilen, in denen ſie neugierig ängſtlich forſcht nach der Wahrheit deſſen, das zu hören ſie entſetzt! wie hält ſich, ſo lange ſie allein iſt, ihr Schmerz in ſtillerer Angſt, im Vorhofe der Verzweiflung! wie bricht dann erſt im Beiſein der Anderen ihr Gram in ohnmächtige Rachſucht aus und ſteigert ſich bis zum Fluche hinan, der ihr ſelber keinen Segen bringt, und wie verſöhnend liegt doch hinter all' dieſer unweiblichen Wuth die Folie der mütterlichen Liebe! Wie abgemeſſen iſt in allem dem das Licht und der Schatten! Wir würden von zu heftigem Bedauern erſchüttert werden mit dieſer Liebe, die ſich auf den Einen theuren Gegenſtand lehnt, der ihr entriſſen wird, wenn ſie nicht unſeren Antheil durch ihre Maaßloſigkeit ſchwächte; wir würden uns von dieſer Heftigkeit des Weibes wegwenden, wenn uns die Stärke ihres mütterlichen Affects nicht unwiderſtehlich feſſelte.

Dieſe beiden Gegner nun, haltlos und ohne innere Grundſätze wie wir ſie finden, urtheilslos die Eine von zweideutigen Verbündeten, der Andere von der Einſicht ſeiner Verwandten abhängig, verwickeln ſich dieſer ihrer Natur gemäß in den Wechſeln ihres Glücks in eine Reihe von unnatürlichen Bündniſſen, wo immer die Schwäche und das Mistrauen in eine nicht ganz reine Sache ſich Stützen ſucht und Vortheil den Vortheil zu kreuzen ſtrebt. Johann allein erſcheint im Anfang auf ſich ſelbſt und auf ſein Land geſtellt, daher ſicher, raſch

und glücklich, Conſtanze dagegen iſt in einem unpatriotiſchen Bunde mit dem natürlichen Feinde Englands, mit Frankreich, und in einer noch zweideutigeren Freundſchaft mit dem Herzoge von Oeſterreich*, der nach der Mythe des älteren Königs Johann Urſache am Tode des Richard Löwenherz, des Schwagers der Conſtanze war. Der Dichter hat das Widernatürliche dieſer Verbindung von vaterländiſcher und verwandtſchaftlicher Seite nicht mit ausdrücklichen Worten bezeichnet, weil das leidenſchaftliche, aller politiſchen Ueberlegung fremde Weib in dieſen Fehler mit eben der Unbedachtheit geht, wie Richard II. in die ſeinen; deſto ſtärker verrieth ſich aber die innere Unaufrichtigkeit und Schwäche dieſes Bundes in der Weiſe, die der heftig fühlenden Frau geliehen iſt, in den Ausbrüchen ihres verachtenden Haſſes gegen Oeſterreich, nachdem er treulos ward. Des Dichters Meinung aber über jederlei engliſches Bündniß mit Frankreich iſt in Lear bis zu einer harten Conſequenz, ſie iſt in dieſem Stücke ſpäterhin an einem zweiten Beiſpiele ſo nachdrücklich gelehrt, daß er ſich bei dieſer erſten Gelegenheit die Lehre ſparen konnte. Und er that dieß hier um ſo beſſer, weil dieß Bündniß, von der Stellung Frankreichs und Oeſterreichs her geſehen, eine zweite Seite hat, die er um ſo beſtimmter hervorhebt. Beide kämpfen, wie ſie im Anfang erſcheinen, für das gute Recht einer unſchuldigen Waiſe, als die ritterlichen Schützer eines ſchwachen Weibes, Oeſterreich noch dazu zur Sühne für den Tod Richard's, einen gerechten und frommen Kampf; ſie leiten ihre Vollmacht von dem höchſten Richter her und könnten ſich mit mehr Recht als Johann die Diener Gottes nennen. Die doppelſeitige Natur dieſes Bündniſſes hält nun dem zweideutigen Beſitzrechte Johann's genau die Wage; dieß hat der Dichter in der gleichen, ungeſchlichteten Schlacht und in der Stellung der Stadt Angers zwiſchen

* In dieſer Figur iſt bei Shakeſpeare wie in dem älteren König Johann der Herzog Leopold von Oeſterreich, der Richard 1193 gefangen hielt, und der Vizgraf Vidomar von Limoges, vor deſſen Schloß Chaluz Richard 1199 fiel, in Eine Perſon verſchmolzen.

beiden Prätendenten auf der Spitze gezeigt. Nun aber werfen die neutralen Bewohner von Angers den Gedanken dazwischen, daß Frankreich seinen Sohn und Johann seine Nichte mit einander vermählen und so ihren Frieden machen sollen. Ohne anderes Motiv als das Bewußtsein seines schwachen Rechtes schlägt Johann auf den Rath seiner Mutter ein; hätte er Anfangs mit Constanze unterhandeln wollen, so hätte er sie leicht mit der Verleihung der englischen Besitzungen auf französischem Boden zufrieden gestellt, die er jetzt — an Frankreich abtritt! Er gibt, um Arthur's Anspruch an das Ganze zu hemmen, einen Theil des ganzen Englands weg an Englands schlimmeren Feind. Und der König von Frankreich vollends, zuerst von Christenliebe und Eifer in einen Krieg getrieben, den selbst der Mund des Faulconbridge für ehrenvoll und fromm erklären muß, verläßt das Recht der Wittwe und Waise und „lenkt es zum eigenen Vortheil". Dieser geschminkte Frieden aber, den Johann mit dem Meineidigen eingeht, soll nicht Einen Tag lang dauern. Es greift die große Macht, die von je mit aller Meisterschaft weltlichen, politischen Vortheil im Namen Gottes zu suchen verstand, zwischen beide Neuverbündete ein, der Pabst, der England zur Rechenschaft über die Niedertretung der Kirche zieht und auf seinen Trotz über ihn den Bann und die Scheidung des Bundes ausspricht. Den französischen König zieht trotz seinen Scrupeln über die leichtsinnig verspielte Treue und die verscherzten Schwüre der Dauphin von England ab, indem er ihm die Ungleichheit des Gewinns und Schadens an's Herz legt, dort des römischen Fluches, hier des leichten Verlustes von Englands Freundschaft. Die arme Blanca fällt als Opfer politischer Erwägungen und ihres Uebergewichts über die Rücksichten des Hauses und des Herzens. Johann, wie er einmal unbesonnen ist im Anlehnen an falsche Stützen, so ist er es jetzt im ruchlosen Wegräumen von schwachen Widersachern und im gefährlichen Aufreizen starker Widerstände. Er stellt den Mord des harmlosen Arthur an und reizt die schon beunruhigte Kirche durch neue Erpressungen. Auf diese Fehler lauscht der Legat Pandulph, der

Meister Machiavellischer Staatskünste, und baut auf sie das neue unheilige Bündniß zwischen Frankreich und Rom; mit kaltem Blute rechnet er darauf, den Tod Arthur's durch eine französische Invasion hervorzurufen und diese wieder durch die Eindrücke jenes Mordes zu fördern. Ein Scepter, lehrt er den unerfahrenen Dauphin, das mit unberechtigter Hand ergriffen ist, muß so gewaltsam behauptet als ergriffen werden, und der auf schlüpfriger Stelle steht, verschmäht keine noch so geringe Stütze sich empor zu halten. Der vorausgesehene Mord Arthur's, die Plünderung der Kirche wird Unzufriedene in England machen; aus dieser Unzufriedenheit lehrt der alte Kenner dieser alten Welt Vortheile zu ziehen. Nach dieser praktischen Weissagung kommt es: das Land wird schwierig; dem König regt sich das böse Gewissen; er läßt sich mistrauisch zum zweitenmal krönen, das macht auch seine Großen argwöhnisch. Der Mord Arthur's kommt zu ihren Ohren, sie fallen von dem Könige ab. Ein neuer landesfeindlicher Bund zwischen den englischen Vasallen auf der Einen und Frankreich und dem Pabste auf der anderen Seite knüpft sich an, und der französische Dauphin bereitet für die Verräther an England seinerseits einen verrätherischen Mord. Dieweile verläßt den scheu und irre gewordenen Johann sein alter Muth und sein altes Vertrauen so weit, daß er von dem Pabst sein Land zu Lehen nimmt und in den schimpflichen Bund der Unterwerfung unter den giftigsten seiner Feinde tritt. Das ältere Stück nimmt diesen Bund nur als eine listige Verstellung, aber Shakespeare hat diesen Zug nicht mehr dem gebrochenen König, sondern nur dem starken ungebeugten Faulconbridge geliehen. Der König hat seine frühere Raschheit verlernt, die jetzt der Feind von ihm erlernt hat; er hat seinen verstockten Eifer gegen arme Propheten gekehrt, nur um seine abergläubische Furcht zu betäuben; sein kräftiger Sinn ist erloschen. Die Unnatur all dieser verwickelten Bündnisse kommt dann rasch zu Tage; der Bund zwischen England und Pabst, der zwischen Pabst und Frankreich, der zwischen Frankreich und den englischen Vasallen, sie alle lösen sich

plötzlich und ohne daß der Zweck eines einzigen erreicht wäre; ſie ſchlagen überall zu der natürlichen Feindſchaft um, die die geſonderten Intereſſen bedingen.

In dieſen Irrungen und Verwickelungen, dieſen Hin- und Wegneigungen, Verbindungen und Verfeindungen herrſcht der Eigennutz und Vortheil, der Lenker aller politiſchen Dinge. Ihn ſchilt Faulconbridge feierlich bei dem erſten Bunde zwiſchen Johann und Frankreich, bei dem Bundesbruch Philipp's gegen Conſtanze, den Urheber dieſer doppelten, gottloſen Handlungsweiſe, ihn den Mäkler der alle Treue bemakelt, den täglichen Gelübdebrecher, der Alles von Allen gewinnt, Alle um Alles betrügt, ihn die Schwerkraft der Welt, die an ſich gleichgewogen und geſchaffen eben auf ebenem Grund zu rollen, von ihm, dem Eigennutz, dem Intereſſe abgelenkt wird von ihrer vorgeſetzten Richtung. Dieſer Gewalt, dieſer Lenkkraft aller Bewegung gibt ſich Hoch und Niedrig mehr oder weniger willig dahin. Den König Johann und Conſtanzen treibt die Macht der unmittelbaren Natur, die Grundſatzloſigkeit, der Mangel an ſittlichem und patriotiſchem Kern, nach ihren Anerbietungen zu greifen; die franzöſiſchen Fürſten folgen ihren Eingebungen mit einer Ueberlegung, die das ſittliche Gegengewicht niederkämpft; der Herzog von Oeſterreich ſteht feige immer neben dem Starken und läßt ſich mitziehen; der päbſtliche Legat iſt der Meiſter, der dieſe Bewegungskraft in ſeine Hand zu nehmen und nach eigenem Sinne zu lenken denkt. Wie verhalten ſich nun zu den Irrungen und Ablenkungen dieſer Macht und zu der in ihr befangenen Welt der Politik die Menſchen, in denen das Feuer der Sittlichkeit und des ächten Patriotismus nicht ganz erloſchen iſt? Shakeſpeare hat in vier Abſtufungen dieſen Gegenſatz einer beſſeren Menſchheit jenen abhängigen Sklaven des Intereſſes gegenüber geſtellt.

Der junge Arthur iſt dieſer Welt der Schuld und der Selbſtſucht in unbefleckter Unſchuld gänzlich fremd. In dieſem Ringen der feindlichen Kräfte dringt nur der Misklang des äußeren Haders an

ſein Ohr und ſchon der iſt dem „heiligen Geſchöpfe“ unerträglich. Die Uebermacht der engelreinen, unverſuchten und unverſehrten Natur drängt das zarte Weſen aus der geräuſchvollen Welt, für die er kein Verſtändniß und kein Herz hat, frühe heraus; es iſt, als ob er ſeinem Hüter Hubert die Verſuchung zu einer üblen That hinwegräumen wollte, indem er ſich ſelbſt wohlwiſſend in die Gefahr der Selbſttödtung begibt, in der er erliegt. Es kommt in Shakeſpeare's Stücken häufiger vor, daß die kindliche Unſchuld in dieſer Weiſe einem tragiſchen Schickſale verfällt: es iſt ſo mit den Söhnen Eduard's in Richard III., mit dem kecken heldenmüthigen Knaben des Macduff, mit dem Mamillius im Wintermährchen und mit dieſem Arthur. Shakeſpeare hat grade dann dieſe Unſchuld immer in den allerreizendſten Farben gemalt; er hat nicht das leichteſte Stäubchen auf die ſittliche Unbeflecktheit dieſer Geſtalten geworfen, ja er hat jedesmal noch ein Intereſſe an der intellectuellen Begabung derſelben hinzugefügt; alle dieſe jugendlichen Weſen ſind von vorreifer Entwickelung und frühklugem Geiſte. Wie verträgt ſich der bedauernswerthe Untergang dieſer Geſchöpfe mit den Forderungen der poetiſchen Gerechtigkeit, die dem Dichter ſo ſehr am Herzen lag? Einer ſittlichen Gerechtigkeit konnten ſie nicht erliegen; wie könnte man der kindlichen Unſchuld Schuld leihen und Vergeltung üben, wo keine Thaten begangen ſind? Dem Dichter war gleichwohl, in dem hiſtoriſchen Stücke von Richard III. z. B., in dem Stoffe der Tod der Söhne Eduard's auferlegt; er konnte dem nicht ausbeugen. Was that er, um Gemüth und Phantaſie mit dem grauſamen Geſchicke auszuſöhnen? Er fügte ſich dem frommen Volksglauben, der da ſagt, daß Gott die liebſten Kinder immer am früheſten zu ſich nähme, und dem anderen, der in Richard mehrfach ausdrücklich ausgeſprochen iſt, daß frühkluge Kinder nicht alt würden. Er zeichnete dieſe ſchuldloſen Seelen gleich in ſo engelreiner Vollendung, daß ſie für dieſe niedere Welt zu gut erſcheinen, daß ſich zu dem Mitleid und Schmerz über ihren Ausgang das Wohlgefühl miſcht, ſie den rauhen Berührungen

dieſes Lebens entzogen zu ſehen. Und dieſer Dichter kam Voltaire wie ein trunkener Wilder vor!

Der ſchuldlos reinen Natur iſt es am beſten, den Beirrungen der politiſchen Welt entzogen zu ſein, das iſt eine Lehre, die ſelbſt der Meiſter aller Politik, Machiavelli, gelehrt hat. Aber nicht jeder iſt in der Lage, ihnen durch gewaltſame Schickſale entzogen zu werden, oder ſich ihnen freiwillig entziehen zu dürfen. Den edlen Salisbury theilt die ſittliche Natur und die politiſch-vaterländiſche Pflicht in ſeinem Inneren und bereitet ihm einen Seelenkampf, der zu Fehltritten verführt, die doch wieder kaum für Fehltritte gelten können; die rechte Linie des Handelns in ſolchen politiſchen Verwirrungen ſoll ausdrücklich als eine feine, als eine ſelbſt von dem richtigſten moraliſchen Sinne nicht immer richtig gefundene dargeſtellt werden. Als der Verrath Frankreichs an Conſtanze und Arthur begangen iſt, erſcheint Salisbury als der feinfühlige Mann, dem dieſe Unthat gerade an's Herz dringt; er blickt trauernd auf den beraubten Prinzen und hält ſeine Thränen nicht zurück. Als die Hinrichtung Arthur's zu ſeinen Ohren kommt, trennt er ſich raſch mit anderen Vaſallen von des Königs Sache; er will mit ſeiner reinen Ehre des Königs befleckten dünnen Mantel nicht füttern. Da ſie vollends vor Arthur's Leiche ſtehen, macht der Ausbruch ſeines ſittlichen Abſcheus vor dieſer Mordthat ſelbſt den Baſtard ſtumm. Er will ſeine Seele nicht in dem Dienſte eines ſo blutigen Mannes laſſen, der Geruch der Sünde erſtickt ihn, er gelobt dem Gemordeten Rache und tritt mit dem Feinde Englands, mit den Franzoſen, in Bund. Das moraliſche Zartfühl verlockt zu einer That, die im vaterländiſchen und politiſchen Sinne eine Frevelthat iſt; aber der edle Mann thut ſie auch nicht ohne einen ſchweren Zweikampf zwiſchen Noth und biederer Rückſicht; der Sturm der Seele, die großen Triebe, die in ſeinem Buſen ringen, brechen in ein „Erdbeben von Edelmuth“ aus und er beweint abgewandt die Schande der nothgedrungenen Wahl, des Vaterlandes Boden in den Reihen ſeiner Feinde zu betreten. Es

bedarf nachher kaum der Kunde, daß der widernatürliche Bund mit dem Landesfeinde ihm den Tod von eben diesem fränkischen Dauphin droht, der ihm so große Worte der Bewunderung zollte, um ihn den Weg der „verdammten Flucht" zurückmessen, die Bahn der Abirrung verlassen und in Gehorsam zu dem Könige und der Sache des Vaterlandes zurückkehren zu machen.

Der große Vasall steht seiner bloßen gesellschaftlichen Stellung nach der politischen Erwägung nahe, der kleinere Diener des Königs, Hubert, erscheint nur in einem persönlichen Verhältnisse zu dem Könige; Salisbury sieht sich in bitterem Kampfe zwischen den Pflichten gegen das Vaterland und dem Triebe eines tieferregten Abscheues, der auf sittlichen Grundsätzen ruht; Hubert hat nur einen Kampf zwischen der gewöhnten Dienstpflicht und einem halbwachen Gefühl und Gewissen zu bestehen, das nie zuvor zur Rede gerufen war. Der gedankenlose Mann der Lehnstreue, von seinem Könige in mündlichen Winken zum Morde, in schriftlichem Befehle zur Blendung Arthur's angestiftet folgt dem Gange seiner Gewohnheit am blinden Gehorsam, bis Arthur's Anblick und Flehen die schlummernde gute Natur in ihm wach ruft. Er sucht nun dem eben so stumpfen, obwohl eben so wenig ganz unzugänglichen Gewissen des Königs nahe zu kommen, um die Rücknahme des Befehls zu erwirken oder für seinen Ungehorsam Entschuldigung zu finden. Den scharfen Stachel des sittlichen Bewußtseins, das Salisbury dieses Mordes wegen sogleich von seiner Treue gegen den König schied, empfindet er nicht. Er fällt nicht, wie dieser, im höheren Drange des Gehorsams gegen göttliche Satzung von dem Könige ab; er bewahrt sich so vor dem Bruche mit dem Vaterlande, aber der Makel des Mordverdachtes bleibt auf ihm hängen, über den ihn die abgefallenen Vasallen mit dem Tode bedrohen. Es ist sehr fein, wie hernach der Graf Melun die verrätherischen Mordplane des Dauphins gegen diese englischen Vasallen verräth, zum Theil wegen seiner englischen Abkunft, zum Theil (diesen Zug hat Shakespeare dem älteren

Stücke hinzugegeben) aus Liebe zu dieſem Hubert. Es wirft dieß eine Achtung auf den von ihnen zu leicht verworfenen Mann zurück, der nun in eben dem Grade, von der Seite ſeines edleren Gemüthes her, ihr Retter wird, wie er vorher durch den Anſchlag, den ihm der König auf ſein rohes Ausſehen bauend gegen Arthur auftrug, der Mitſchuldige an deſſen Tode ward.

Der jungfräuliche Arthur erlag unter den politiſchen Kämpfen, in die er geſtellt war; der männliche Salisbury wird durch moraliſches Feingefühl in ſeinen politiſchen Schritten, der rohere Hubert durch ſeinen treuen Dienſteifer in ſeiner höheren ſittlichen Pflicht beirrt; den Baſtard Faulconbridge führt ſein gerader vaterländiſcher Sinn, ein derber Verſtand und ein ſcharfer, aber nicht allzuzart gewobener ſittlicher Inſtinct durch dieſe Wirren mitten hindurch. Der Dichter läßt ihn nicht allein unverrückbar nach dem Leitſtern ſehen, der allein in dieſen Verwickelungen des politiſchen Lebens den Richtweg führen kann, ſondern er hat in ſeinem Charakter auch die Art von Natur bezeichnet, die zu dieſer ungeirrten Stellung in einem ſo ſtürmiſchen und gefahrvollen Meere die geſchickteſte iſt. Der Baſtard Faulconbridge iſt unter Shakeſpeare's Humoriſten derjenige, in dem der Dichter den ernſten und heiteren Sinn nicht wie in den meiſten übrigen geſondert (und den letzteren gewöhnlich im Uebergewichte,) ſondern in einer engen und ſteten gleichgewogenen Verbindung zeigt. Seine Redeweiſe durchweg, auch in den gehobenſten, feierlichſten Stellen, trägt die Manier des geſuchten, ſcharf zeichnenden, contraſtirenden Ausdrucks eines an Witz und bittere Sarkasmen gewöhnten Spötters. Aber da er durch das Geſchick gleich Anfangs in die rührige Staatswelt geſtellt iſt, ſo laſſen ihm die Thaten und Geſchäfte keine Zeit, dieſer munteren Ader zu fröhnen und ſein tiefer Ernſt zu wirken und zu ſchaffen hält daher dem müßigen Hange zu tändeln und zu ſcherzen überall die Wage. Sein Gang durch die tragiſchen, der komiſchen Laune ſo wenig Nahrung bietenden Ereigniſſe iſt ein umgekehrter, als der des Königs Johann. Dieſer beginnt

mit Kraft und königlichen Gedanken und endet in Schwäche, der Bastard springt leichtgemuth in das weite Leben das sich ihm öffnet, und wächst fortwährend in Ernst und Kraft bis zu einer tragischen Größe. Er blickt in seinem ersten Monologe scherzhaft auf seine neue Würde; seine Heiterkeit wird zu einer bitteren Ironie in dem zweiten Monologe (II, 2.) nach der leidigen Erfahrung des französischen Treubruchs an Constanze; in dem dritten Monologe (IV, 3.) ist er durch den trüben Verlauf der Dinge schon zu der ernstesten Betrachtung gesteigert; und zuletzt nimmt er, in Kraft und persönlicher Bedeutung immer steigend, die Leitung der großen Staatsangelegenheiten ganz an sich und schließt mit dem tragischen Entschlusse, den Shakespeare in einer antiken Größe der Gesinnung allen seinen treuen Dienern, dem Horatio und Kent wie diesem Philipp geliehen hat, seinem gestorbenen Könige nachzufolgen. Das Metall, aus dem diese Gestalt geformt ist, ist das ähnliche männische Wesen wie in Johann. Das ältere Stück hat den Stempel dieses Charakters schon geliefert, Shakespeare hat ihn zu einem wahren Kunstwerke erst ausgearbeitet. Schon dort ist er geschildert als ein kühner Tollkopf, rauh und waghalsig; er ist ein wilder, unerschrockener Krieger, dessen Trotz zu stolzer Prahlerei anschwillt, von geradem, derbem Naturſinn, von grobkörnigem Verstande und ebenso geköperten Sitten, der Gegensatz gegen die schlauen, wägenden Diplomaten, gegen die treubrüchigen Zungendrescher, gegen alle Modesitte und Convenienz, ein Bastard der Zeit, die auf alle diese Künste gestellt ist, wie er ein Bastard von Geburt ist. Shakespeare ist auch in diesem Charakter mit dem Gedanken über Schein und Wesen, über ächte Natur und Convenienz und Vorurtheil beschäftigt. Faulconbridge ist in dem seltenen Falle, zwischen der ächten Geburt von einem gleichgültigen Vater oder der unächten von dem berühmten Richard Löwenherz gleichsam wählen zu dürfen. Gleich diese erste Einführung entwickelt seinen Charakter, der an wesenhafter Ehre mehr als an conventionellen Formen hängt. Er ist eingebildeter auf die in den

Augen der Welt ſchimpfliche Erzeugung von einem ruhmvollen und großen, als auf die ehrenvolle legitime Abſtammung von einem unbedeutenden Vater; er hat lieber ein Vollgeſicht von dem kräftigen Helden anerzeugt, als ein Halbgeſicht wie ſein Bruder aus geſetzlicher Geburt. Sein häuslicher Fall hat eine Aehnlichkeit mit dem geſchichtlichen Verhältniſſe König Johann's. Er iſt der älteſte Sohn und Erbe ſeines angeblichen Vaters, aber der jüngere Bruder klagt ihn der Unächtheit an und bedroht ſo ſein Erbe. Der Baſtard möchte gern die Ehre ſeiner Mutter und ſein Vermögen bewahren, gern auch einen ſo glorreichen König zum Vater haben. Sein derber Sinn entſcheidet für die Pietät gegen einen ſo edlen Vater und eine angeborene Ehre, die ihn zu höheren Ehren zu rufen verſpricht, wider die Aechtheit der Geburt, wider die Ehre der Mutter, wider Erbſchaft, Beſitz und Intereſſe. Er gefällt ſich, wie ſich auch Johann nennt, Herr ſeiner ſelbſt zu ſein und ſein Glück ſeinen Verdienſten zu verdanken, wie es Johann konnte, wenn er in ſeinem königlichen Berufe ſo großſinnig aushielt wie im Anfang. Die gröbere Moral des Baſtards paßt auf beide gleichmäßig, die er als ſeinen Katechismus ausſpricht: „Was iſt's? ſagt er, ein bißchen über, ein bißchen neben das Recht, dem Fenſter hinein oder über die Hecke; wer nicht bei Tag kann gehen, muß in der Nacht, und haben iſt haben, wie man es auch erhält. Nah oder weit vom Ziele, wohl gewonnen iſt immer wohl geſchoſſen". Es iſt dieſem weltſinnigen, nicht liebenswürdigen aber achtungerzwingenden, von einer ſubtilen Moral ſehr weit entfernten, aber aller Unehrbarkeit noch viel unzugänglicheren Manne gemäß, daß ihm der Dichter nur gelegentlich einfallen läßt, fromm zu ſein; daß er ihm eine übermäßige Ehrfurcht vor der Kirche ſo wenig beilegt wie Johann; daß er des Königs Befehle, die Geiſtlichkeit zu brandſchatzen und ihre Säcke zu ſchütteln, zweimal mit Freude und Erfolg ausführt; daß er den Trotz ſeines Fürſten gegen den Pabſt, den jener nur in ſeinem Glücke wagt, in Gefahr und Unglück nur in ſo ſchnöderem Widerſpruche aufrecht hält. Wenn der engliſche

Nationalcharakter perſonificirt gedacht werden, wenn man ſich den Begriff von John Bull nach dem damaligen Stande der Volksbildung und des Volkslebens entwerfen ſollte, ſo würde man ſagen, daß in dem planen, plumpen, anſpruchloſen Faulconbridge, dieſem ungeſchmückten Gradaus von geſundem Menſchenverſtand, derber Tüchtigkeit und natürlichem Wohlgefühl und Witz, die Züge des engliſchen Volkes ſo zuſammengefaßt ſind, wie es gerade in einem Trauerſpiele dieſes Inhaltes verlangt wird, wo dieſem Vertreter der Nation die Aufgabe geſtellt iſt, im Sinne des Volkes ſich in den kitzlichen politiſchen Händeln zu entſcheiden, in denen ſich die Schlechten verderben und die Guten verwirren.

Folgen wir zum Schluſſe dieſem ächten Sohne Englands auf ſeinem Wege durch die unebenen Wilderungen der Politik, in die ihn ſeine anfängliche verwandtſchaftliche Verbindung mit dem Könige mitten hinein reißt. Er beſpiegelt ſich zuerſt in ſeiner Ritterwürde, in der neuen Vornehmheit, die ihm nie zu Geſicht ſtehen wird; die ächten Söhne der Zeit und ihre Sitten, die er ſich nun aneignen ſoll, ſind ihm ſo zuwider wie ſein ſchwächlicher Bruder; er will ſich aber auch mit dieſem Gifte nur vertraut machen, nicht um Betrug zu üben, ſondern um ihn zu meiden. Er macht dann den Lauf des Krieges mit bis zu dem Bunde Johann's mit Frankreich, der England um einen Theil ſeines Beſitzes und Conſtanze um Frankreichs Hülfe bringt. Parteilos ſpricht er hier das Urtheil des unbeirrten Gradſinnes über dieſes tolle Bündniß, in dem Johann ſeine Habe theilt und Frankreich ſeine Ehre beſudelt. Sein Selbſtgeſpräch am Ende des 2. Actes, ganz Shakeſpeare's Zuſatz, bezeichnet ſcharf den Gott dieſer Welt, den Eigennutz, der alle dieſe Knoten ſchürzt und löst; er ſelbſt will ihn anbeten, da er ſieht, daß Alles dieſem Abgott huldigt. Aber damals, als er für die luftige Ehre ſeinem Bruder ſein Land dahin gab, hat er ſchon zu gut bewährt, daß er zu dieſem Götzendienſte nicht im Ernſte geſchaffen iſt. Das alte Stück macht Faulconbridge in dieſer Scene verliebt in Blanca; Shakeſpeare hat

diesen Zug einsichtig hinweggelassen, damit des Bastards Urtheil, das uns in allen diesen Händeln leiten soll, nicht durch persönliches Interesse irgendwie verkehrt werde; sein grimmiger Ausfall auf Oesterreich, im Sinne der Feindin Constanze, bleibt so der ganz reine Ausdruck des ehrenhaften Misfallens an unnatürlichen Verbindungen, ja der Freude an ihrer Störung und der Absicht auf ihre Auflösung. Es kommt die Zeit, da die Vasallen von Johann abfallen über Arthur's Mord. Er steht erschüttert über dem blutigen und verdammten Werke, aber er hütet sich, ehe er vollen Aufschluß hat, den Baronen Recht zu geben. Er will sie nicht noch mehr reizen zu dem Schritte des Abfalles vom Vaterlande, den er nicht billigen würde, selbst wenn der Mord erwiesen wäre. Dafür kehrt er auf Hubert die ganze Verdammniß seines Urtheils, wenn er die That gethan; er glaubt der Stimme der Ehre, da Hubert sie leugnet. Seine Treue zu dem Könige geht weiter, als daß er sie, wie Salisbury, um eine unerwiesene Anklage brechen möchte; nie wäre sie so weit wie Hubert's gegangen, einen Befehl oder Wink, wie den zu Arthur's Morde, schweigend und folgsam hinzunehmen. Wie verwickelt aber der Fall ist, das empfindet der sonst seines Weges so sichere Mann nicht weniger als die anderen; er fürchtet, sich in den Dornen und Gefahren dieser Welt zu verlieren; er preist den glücklich, dessen Gurt und Mantel in diesem Wetter aushält; er sieht, daß auf keiner Seite viel Ehre und Segen zu holen ist. Er zeigt es gleich bei dem folgenden Anlasse, wie wenig er, des Königs treuester Diener, des Königs Schmeichler ist. Er verhehlt ihm nicht seinen politischen Tadel über das schmähliche Bündniß mit Rom; dem Patrioten dünkt es unleidlich, daß Angriffswaffen mit guten Worten und Vergleichen begegnet werde, daß ein seidener verhätschelter Junge, wie der Dauphin, seinen Muth auf diesem kriegerischen Boden weiden soll! Er ruft des Königs alte Unerschrockenheit und sein Vertrauen zurück und tritt stellvertretend in diese Eigenschaften ein, da er sie in dem Könige verloren sieht. Nicht der König, aber Er ist's,

der nun wachsam wie der Adler über seiner Brut schwebt, um herabzuschießen auf Alles, was sich dem Neste nahet. Er eilt, so viel an ihm liegt, das Bündniß zwischen seinem Könige und dem Pabste zu zerstören, wie er früher den Frieden zwischen ihm und Frankreich störte; zugleich ruft er die abtrünnigen Großen zur Pflicht und zur Scham, die „Neronen, die den Schoos der Mutter England zerfleischen wollen". Und so ist auch seine Mahnung an sie, als sie reuig zurückgekehrt sind, Zerstörung und Schmach mit ihm aus dem schwachen Thore des erschlafften Landes zu stoßen. Ueberall identifizirt er, so lange des Königs Gebot nicht mit dem göttlichen Gebote in Streit kommt, den König mit dem Vaterlande. Dem König fängt sein Unstern an zu leuchten, als er sich an seinem Vaterland durch den französischen Heirathsbund versündigt; er fällt seinen tragischen Fall auf Anstiftung der Kirche, da er das Vaterland an eben diese Kirche verräth; und ebenso kann auch bei Constanzens Kronenspruch kein Segen sein, da sie mit dem Landesfeinde im Bunde ist. Des Königs Fehler am Vaterlande also fällt auf sein Haupt; dagegen soll des Königs Fehler, ist Faulconbridge's Meinung, nicht von dem Vaterlande gebüßt werden. Er hält daher treu bei ihm aus durch dick und dünn; „ein wenig über, ein wenig neben das Recht" gilt ihm gleich; Erhaltung und Stärke des Landes ist ihm mehr als die Rechtmäßigkeit der Krone, die er bei Arthur sieht; viele tausend Sorgen sieht er in der höchsten Verwickelung zur Hand, aber die größte ist ihm, daß der Himmel drohend auf dieß Vaterland herabsieht. In dieser Lage handelt er nach dem Baconischen Spruche: „der Welt wartet die Gottheit, du warte des Vaterlands!" Zu seiner Rettung spannt sich ihm jeder Nerv an und am meisten dann, als er den König am meisten verfallen sieht. Das Vaterlandsgefühl hält ihn beim König, wo den edlen Salisbury das Rechts- und Sittengefühl von ihm löst; Jeder von beiden weiß, daß er nur halbwegs auf rechtem Wege ist; der Bastard verflucht den Mord und verwünscht die Unterwerfung unter Rom, Salisbury beweint mit

männlichen Thränen die Nothwendigkeit eines Staatsverbrechens, mit dem er den Staat erretten will. Der moraliſch feiner fühlende Mann macht den gröberen politiſchen Fehler, der gröbere Politiker ſteht auf der ſittlich unreineren Seite, aber in völliger Unerſchüttertheit der Ueberzeugung, daß in ſolchen Conflicten das Vaterland und ſeine Selbſtändigkeit und Erhaltung der einzige Wegweiſer ſei, dem man folgen müſſe, daß für den Patrioten der Grund aller Tugend die ausharrende Beſtändigkeit iſt, die im Dienſte des Vaterlands ſelbſt der ſittlichen Uebertretung einen Adel verleihen kann. Er hat den Eigennutz, das Intereſſe, den Vortheil als den Stern entdeckt, der über der politiſchen Welt lenkend gebietet; ſoll es ſo ſein, dann ſei in letzter Inſtanz der Vortheil des Vaterlandes der, vor dem jeder andere ſchweige. Darum ſoll in der Meinung des Dichters wie ſeines Faulconbridge nicht fremde Politik und nicht das Schwert des Feindes einheimiſche Schäden heilen. Die herzliche Eintracht mit einem natürlichen Gegner läßt er nicht gelten, und die heimiſche Unzufriedenheit im Bunde mit fremder Propaganda, ſei es auch gegen innere Willkür und Tyrannei, iſt ihm ein Anblick voll Unehre und Schmach. Eine prachtvoll einprägliche Lehre für uns Deutſche, für die erſt Staat, Politik und gemeinſames Volksthum und Volksglück beginnen wird, wenn wir den Schluß dieſes Stückes, der zugleich ſeine Seele iſt, verſtehen, auf uns anwenden und nach ihm handeln wollen:

Dieß England lag noch nie und wird auch nie
Zu eines Siegers ſtolzen Füßen liegen,
Als wenn es erſt ſich ſelbſt verwunden half.
Nun dieſe ſeine Prinzen heimgekommen,
So komme nur die ganze Welt in Waffen,
Wir trotzen ihr; nichts bringt uns Noth und Reu,
Bleibt England nur ſich ſelber immer treu.

3. Luſtſpiele.

Die vier Luſtſpiele, in denen Shakeſpeare im Vergleich zu ſeinen früheren Komödien eine höhere Stufe der Feinheit und Eleganz erſteigt, in denen ſein Witz und ſeine frohe Laune am munterſten ſpielt, in die am wenigſten ernſte Momente eingegangen ſind, welche den komiſchen Grundton ſtören könnten, liegen an der Grenze der zweiten und dritten Periode ſeiner Dichtung nahe bei einander. Die luſtigen Weiber von Windſor ſind dem Epiloge zu Heinrich IV. zufolge erſt nach dieſem Stücke (1598) und vor 1602 geſchrieben, wo ſie zuerſt im Drucke erſchienen. Wie es euch gefällt iſt in Meres' Verzeichniſſe Shakeſpeare'ſcher Stücke von 1598 noch nicht erwähnt und muß daher zwiſchen dieſes Jahr und 1600 fallen, wo es in einer Notiz der Buchhändlerregiſter vom 4. Auguſt genannt iſt. Viel Lärmen um Nichts iſt in den Verzeichniſſen der Buchhändlergilde ganz gleichzeitig aufgeführt; und Was ihr wollt fällt nach den übereinſtimmenden Urtheilen faſt aller Editoren gleichfalls in das Jahr 1600 oder 1601. Im nächſten Gefolge dieſer heiteren Gruppe trägt Maaß für Maaß, etwas ſpäter um 1603 entſtanden, ſchon den Anſtrich eines ernſteren Schauſpiels, das uns nach Zeit und Charakter aus dieſer Periode Shakeſpeare's und von dieſer Luſtſpielreihe aus in die Tragödien der dritten Periode in einem ungezwungenen Uebergange hinüberleiten mag. In den vier Luſtſpielen herrſcht die Proſa ſehr entſchieden vor,

wie nicht leicht in anderen Stücken unſeres Dichters, die von dem Zeitpunkte der Entſtehung eben dieſer Gruppe entfernter liegen; der Freiheit des Dialoges und der Beweglichkeit des Witzes gibt dieſer in Shakeſpeare's Feder ſo meiſterhafte Vortrag in ungebundener Rede außerordentlich zu.

An der Grenze, an der wir aus dieſem Kreiſe der Shakeſpeare'ſchen Luſtſpiele mit dem letztgenannten Schauſpiele, Maaß für Maaß, ausſcheiden werden, das wie kaum ein anderes Stück des Dichters eine Mitte zwiſchen Luſtſpiel und Trauerſpiel hält, fühlen wir uns unwillkürlich aufgefordert, einen prüfenden Blick auf die verſchiedenen dramatiſchen Gattungen zu werfen: wie ſie ſich unter Shakeſpeare's Händen geſtaltet haben, und ob in Bezug auf ihre Unterſcheidung ein Geſetz, und welches Geſetz ſich aus ſeiner Uebung ableiten läßt. Aus dieſer Betrachtung ergibt ſich in der That eine äſthetiſche Theorie von ſo viel Einfachheit als Tiefſinn, die uns zugleich in die ethiſche Theorie, in die Grundanſicht des Dichters von der ſittlichen Natur des Menſchen einführen kann. Beide Theorien ſind ſo außerordentlich klar, der praktiſche Theil der Kunſt und des Lebens iſt ſo ſehr der Urheber derſelben, daß man ſagen muß, ſie ruhen, wenn nicht ausſchließlich, ſo doch weit mehr auf reiner Anſchauung und geſundem Inſtincte als auf abgezogener Betrachtung. Das Gefühl des Menſchen von ſeinem Werthe und ſeiner Beſtimmung gilt Shakeſpeare für den eigentlichen Grund und Boden, in dem alle menſchlichen Tugenden und Laſter ihre Wurzel haben. Wo es ſich zu dem reinen, edlen Selbſtgefühle ausbildet, wie in jenem Heinrich Monmouth, in jener Portia, oder in dem Leonatus Poſthumus in Cymbeline, die durch Prüfungen und Schwankungen zu dem ſchönen Gleichmaaße zwiſchen Ueberſpannung und Erſchlaffung, zwiſchen Freiheit und Zwang, zwiſchen menſchlicher Zügelloſigkeit und Willenloſigkeit, zwiſchen Scherz und Ernſt gelangen, dort ſieht Shakeſpeare des Menſchen Weſen und Natur auf ihrem Gipfel, und von den Erſcheinungen dieſer Art führt er in Schauſpielen, die den ernſten Gang

des Trauerſpiels und den heitern Ausgang des Luſtſpiels haben, in gleichmüthig ernſter Stimmung hinweg. Wo ſich jenes Selbſtgefühl zu Selbſtſucht, zu Ehrgeiz, zu Ruhmbegierde, zu jenen mächtigen Leidenſchaften ſteigert, die ſich ſelbſt überſtürzen und zu unſeligem Ende kommen, da tritt für die dichteriſche Darſtellung das Trauerſpiel ein, in dem uns der Dichter die Größe und die Gefahr dieſer überhobenen Menſchennatur mit weiſe gewogener Bewunderung und Warnung vorzeichnet. Wo dagegen das Selbſtgefühl des Menſchen zu Eigenliebe, zu Eitelkeit und Einbildung herabſinkt, wo die Leidenſchaft in's Kleine zuſammenſchrumpft und die Geringfügigkeit der Zwecke mit der Wichtigkeit des Beſtrebens in Widerſpruch tritt, da ſtellt ſich das Luſtſpiel als die von der Natur gebotene Gattung ein, in welcher der Dichter die Kleinlichkeit und Lächerlichkeit dieſer verengten Menſchheit, ihre Grillen, ihre Fehler und Schwächen mit unbeſtochenem Gerichte trifft, aber dabei zugleich mit einer Gutartigkeit, Milde und Nachſicht verfährt, die der Gebrechlichkeit der menſchlichen Natur überall ſchonende Rückſicht trägt und die dem Dichter deſto mehr Ehre macht, je ſtrenger überall ſeine Anſicht von des Menſchen ſittlicher Verpflichtung iſt.

Es iſt nicht ſchwer, Shakeſpeare's ächte tragiſche Charaktere und die Beweggründe ihrer Handlungen faſt durchgehends auf den Einen Grundbegriff der Selbſtſucht, die komiſchen auf den Begriff der Eigenliebe zurückzuführen; die Spielarten und Schattirungen dieſer Eigenſchaften bilden dann die Mannichfaltigkeit in dieſer Uebereinſtimmung. Was das Luſtſpiel angeht, mit dem wir es hier zunächſt zu thun haben, ſo konnten wir es bereits früher, und werden es auch weiterhin überall damit beſchäftigt finden, die Selbſtliebe, ihre Selbſttäuſchungen und ihre Verſuche Andere zu täuſchen, aufzudecken, den Widerſpruch zwiſchen wirklichem und vorgegebenem Charakter zu enthüllen, die Eitelkeit auf eingebildete, die Einbildung auf eitle Gaben zu entlarven. Von den Stücken der erſten Periode abgeſehen, iſt in den beiden Veroneſern die ſcharf geprägte Eigenliebe des

Proteus der Mittelpunkt der Handlung. In Verlorener Liebesmühe äußerte ſich die Eigenliebe in der ſelbſtgefälligen, eitlen Ruhmſucht der Navarreſer Herren und ihrer verzerrten Seitenſtücke. In Ende gut Alles gut hat der tiefere Zug der ſtolzen Selbſtgenügſamkeit in Bertram den Luſtſpielcharakter ſogleich beeinträchtigt. In den luſtigen Weibern werden wir ſehen, daß die unſchädlichere Seite von Falſtaff's Selbſtſucht, die Einbildung auf ſeine Perſon, die lächerlichen Vorfälle begründet. Feiner und zuſammengeſetzter iſt die Natur der drei weitern reinen Luſtſpiele, die uns zunächſt zur Betrachtung vorliegen. In Wie es Euch gefällt kehrt ſich das Luſtſpiel ſtrafend nur gegen den Mädchenſtolz der Phöbe und die Eigenliebe, die in dem blaſirten Jacques Schiffbruch gelitten hat; den Charakter der Hauptfiguren werden wir grade aller Eigenliebe entgegengeſetzt, die kleine luſtige Verwickelung daher auch nur in einem wohligen Humore ausgeführt finden, der für das Stück mehr den Namen eines Paſtorals in Anſpruch nimmt. In Viel Lärmen um Nichts iſt auf den Grund der Selbſtliebe bei Claudio die Empfindlichkeit des Ehrgefühls und auf dieſe ſeine veränderliche Laune aufgezogen, bei Benedict und Beatrix die Verachtung gegen das andere Geſchlecht, und der wankelmüthige Abfall von ſich ſelbſt, der die Frucht dieſes überſpannten Hochmuths iſt. In Was ihr wollt vollends werden wir es am deutlichſten erkennen, wie die Eigenliebe in den verſchiedenſten Abſtufungen, in ihren gröbſten und feinſten Zügen, den Kern der vortretendſten Charaktere bildet und wie ſie in den Grundgedanken des Stückes tief einverwebt iſt. Denn überall, dieß ergibt ſich ſchon aus den Winken die wir im Voraus über die letztgenannten Stücke geben, wie es ſich uns aus früheren Analyſen ergab, überall iſt jener Grundzug der eigentlichen komiſchen Charaktere in Shakeſpeare's Luſtſpielen in eine beſondere ethiſche Situation verflochten, verſchieden und anders geſtaltet nach der Idee, die, trotz der gefliſſentlichſten Entfernung aller Lehrbetrachtung, die Komödien des

Dichters ebenſo durchdringt und zuſammenhält wie die Trauerſpiele.

Man könnte es unnatürlich finden, daß Shakeſpeare bei den zwangloſen Handlungen ſeiner Luſtſpiele überall nach ſolch einem beſtimmten, im voraus gefaßten Gedanken gearbeitet haben ſollte. Wir haben aber auch, wenn wir von den leitenden Ideen Shakeſpeare'ſcher Stücke reden, nie ſagen wollen, daß den Dichter bei irgend einem ſeiner Werke eine abſtracte Idee in Bewegung geſetzt, der er dann in ſyſtematiſcher Berechnung und Vorüberlegung einen poetiſchen Körper übergeformt habe. Der Dichter hatte große innere Erfahrungen gemacht, über die er mit ſich zu Rathe gegangen war; er las Darſtellungen in Gedichten, Schauſpielen und Romanen, oder er beobachtete in der Geſchichte der Gegenwart und Vergangenheit Ereigniſſe und Verhältniſſe, die zu ihm ſprachen, die für ihn innerlich lebendig waren, weil er ein Entſprechendes in ſich, ſeiner Natur oder ſeinem Leben beſaß, das ſie ihm aufhellte; ſolche aufgenommene und erlebte, durch beiderlei Art von Empfängniß deſto lebhafter wirkende Eindrücke griff er für ſeine Dramen auf und rundete ſie künſtleriſch ab. Und bei dieſem Geſchäfte allerdings beſaß er in einer wunderbar glücklichen Miſchung die Gabe, jeden Theil der Dichtung auf eine Grundanſchauung des gegebenen Gegenſtandes zurückzubeziehen und jeden Charakter in einem beſtimmten Verhältniß dazu zu bilden, ohne gleichwohl dieſe ordnende Hand in der Maſchinerie ſeiner Werke mehr durchblicken zu laſſen, als ſich mit der dichteriſchen Täuſchung vertrug. Dieſe Grundanſchauung iſt nie von abſtract philoſophiſcher, ſondern immer von ſittlich pſychologiſcher Natur. Dem lichtvollen Geiſte des Dichters konnte keine Erzählung oder Fabel, die ſich zu dramatiſcher Behandlung eignete, entgegentreten, ohne daß er in den Verhältniſſen und Menſchen, aus denen die Handlung erwächst, gewiſſe Bedingungen entdeckte, unter deren Vorausſetzung allein ſolch eine Handlung möglich oder wahrſcheinlich war. Eben dieſe Bedingungen zu erfaſſen, ſie möglichſt auf eine

Hauptbedingung, auf eine gegebene Naturanlage oder Charakterbildung der Handelnden zurückzuführen und alles Zufällige dabei möglichſt zu entfernen, dieß iſt es weſentlich, was den Stücken Shakeſpeare's die geiſtige Einheit gibt, die wir nachzuweiſen ſuchen und die doch nirgends der lebendigen Mannichfaltigkeit oder plaſtiſch-künſtleriſchen Darſtellung den geringſten Eintrag thut. Es iſt nachweisbar, daß Shakeſpeare in einzelnen Quellen zu ſeinen Luſtſpielen auf ſo grelle Moraliſation ſtieß, daß er ſich, um mit ſeinem Probſtein zu reden, das Schienbein daran anſtoßen mußte; er ließ dann die Sittenpredigt liegen, aber den ſittlichen Gedanken hielt er feſt, und feſter als ſeine Quellen bildete er ſeine Charaktere aus nach dem Einen Grundzuge des Weſens hin, der allein dieſe oder jene Handlungen durch dieſe oder jene Menſchen erzeugen konnte. Wer in ſolcher Weiſe, mit Wahrheitsſinn und Menſchenkenntniß, nach dem Weſen einer gegebenen, künſtleriſch darzuſtellenden Handlung oder Fabel zu ſuchen verſteht, der wird immer und nothwendig auf einen ſolchen ſittlich pſychologiſchen Kern ſtoßen, den wir in allen Shakeſpeare'ſchen Werken finden. Seine Zeitgenoſſen begriffen dieß wohl im Geiſte, aber nicht im Herzen; ſie verſtanden von einer richtigen Regel nicht den richtigen Gebrauch zu machen. Gleichwohl wußte die äſthetiſche Geſetzgebung der Zeit nicht anders, als daß jedes Schauſpiels, auch jedes Luſtſpiels Zweck war, irgend eine ſittliche Anſchauung an die Kurzweil und an das Ergötzen zu knüpfen, womit man die müden Geiſter der Zuſchauer erfriſchen und Sorgen und Gemüthsſchwere erleichtern wollte. Thomas Heywood fand ſogar, daß ſelbſt die Einführung von Verliebten und Narren in den Luſtſpielen dazu beſtimmt ſei, thörichter Liebe zu ſpotten und die Einfalt und Verkehrtheit der Menſchen zu heilen. In dieſem nüchternen Sinne moraliſiren Shakeſpeare's Stücke nie und nirgends. Sie entwickeln eine gegebene Handlung, ſie gruppiren um dieſelbe Menſchen von ſolcher Natur, wie ſie zu dieſer Handlung nothwendig ſind, ſie geben dieſen handelnden Figuren die Beweggründe, die die Be-

dingung einer ſolchen Handlung ſind; und nur in der Würdigung und Schätzung dieſer Beweggründe iſt der ſittliche Geiſt des richtenden Dichters zu erkennen.

Eine nähere Betrachtung unſerer Luſtſpiele wird uns dieſe Sätze in den feinſten Ausführungen erläutern.

Die luſtigen Weiber von Windſor.

Wir ſtellen in unſerer Gruppe Die luſtigen Weiber von Windſor, weil ſich das Stück der Lancaſter'ſchen Tetralogie an- oder einreiht, voraus, obgleich es ſchwerlich das früheſte in der Reihe iſt. Halliwell zwar, indem er die älteſte Ausgabe des Stückes (1602. 4°.) in den Schriften der Shakeſpearegeſellſchaft abdrucken ließ, ſuchte die Entſtehung Heinrich's IV. und ſo auch dieſes Luſtſpiels bis auf 1592—93 vorzuſchieben, weil in dem erſteren Jahre ein deutſcher (Würtembergiſcher) Herzog in Windſor war, dem durch einen Paß von Lord Howard freie Poſtpferde zugeſichert waren, ein Ereigniß worauf in unſerem Stücke (IV, 3.) angeſpielt ſcheinen könnte. Indeſſen kann dieſer Vorfall auch Shakeſpeare aus früherer Erinnerung vorgeſchwebt haben, kann ihm auch ganz unbekannt geweſen und die geglaubte Anſpielung ein bloßer Zufall ſein. Alle innere Gründe ſind gegen die Annahme, daß die luſtigen Weiber früher als der Schluß der Lancaſterhiſtorien (1599) fallen ſollten. Die Geſtalt, in der wir das Stück heute nach dem Texte der Folioausgabe von 1623 leſen, trug es augenſcheinlich nicht in ſeinem erſten unvollſtändigeren Entwurfe, der uns in der erſten Quartausgabe erhalten ſcheint. Von den Ungenauigkeiten des Textes dieſer Skizze fällt unſtreitig vieles dem unrechtmäßigen Herausgeber, die Nachläſſigkeiten der Compoſition doch wohl einer haſtigen Ausarbeitung des Stückes zur

Laſt, von deſſen improviſirter Entſtehung uns eine ſpätere Ueberlieferung unterrichtet.

Im Jahre 1702 hat John Dennis Die luſtigen Weiber von Windſor, die in Carl's II. Zeit ſehr beliebt waren, umgearbeitet in ein Stück: the comical gallant. In ſeiner Widmung ſagt er, Shakeſpeare's Stück ſei auf Verlangen der Königin Eliſabeth geſchrieben worden und zwar in der kurzen Zeit von vierzehn Tagen; Rowe gab zu dieſer Ueberlieferung den Umſtand hinzu, daß ihr Verlangen geweſen ſei, Falſtaff in Liebe zu ſehen. Dieſe Tradition hat etwas ſo glaubliches, daß ſelbſt die ſtrengſten der engliſchen Kritiker ihr das Ohr nicht ſchließen mögen. Für ihre Richtigkeit ſpricht ſchon dieß, daß unter allen Stücken aus Shakeſpeare's reiferer Zeit dieß Luſtſpiel bei weitem das leichteſtwiegende iſt. Es iſt ohne jeden tieferen Hintergrund und ohne allen idealen Gehalt entworfen, ohne alle pathetiſche Erhebung, ohne ernſte Stellen, faſt ganz in Proſa geſchrieben; es iſt das einzige Stück des Dichters, in dem die Intrigue entſchieden vorwiegt über die Charakteriſtik, das einzige, das ſich in den Schichten ſchlicht bürgerlicher und ganz heimatlicher Geſellſchaft bewegt. Was man gegen die Ueberlieferung anführen könnte, iſt dieß, daß das Stück in einem beſtimmten Zwecke als Gegenſtück zu Heinrich V. geſchrieben ſcheint, in deutlicher Fortſetzung des Gegenſatzes der ſittlichen Entwickelung Falſtaff's und Heinrich's, den der Dichter ſchon im zweiten Theile Heinrich's IV. begonnen hatte. Dieß iſt der Geſichtspunkt, in welchem wir dieſe Komödie ausſchließlich beſprechen werden, die außerdem, ſo bühnengerecht und ſo voll komiſcher Kraft ſie iſt, für unſere Art der Betrachtung wenigen Stoff darbietet. Iſt die Aufgabe von der Königin Shakeſpeare auferlegt worden, ſo wäre es nur ein Beweis mehr, wie gewandt er ſich zu helfen wußte, wie wenig er ſich bei einem ſo oberflächlichen Thema begnügte, wie er ihm eine tiefere ſittliche Beziehung und die innerſte Verbindung mit ſeinen ſelbſtändigen Arbeiten und mit dem ethiſchen Gedanken gegeben, der ihn dort bewegt hatte.

Stehen Die lustigen Weiber von Windsor in einem inneren Verhältnisse zu den Stücken, in welchen Falstaff auftrat, so ist es nöthig, zuerst äußerlich den Punkt nachzuweisen, an dem sich dieses Lustspiel, nicht gerade in die Reihe der anderen Stücke, aber in die Ordnung ihres Inhaltes einschiebt. Halliwell findet es natürlich, daß die Vorgänge desselben nach Falstaff's Verbannung vom Hofe fielen. Dem ist schon in der älteren Ausgabe eine Stelle entgegen, wo Falstaff unter Herne's Eiche ausruft: Ich wette, der tolle Prinz von Wales stiehlt seines Vaters Wild. Aber auch in der letzten Bearbeitung spricht Meister Bach sehr deutlich zu Falstaff von seinen großen Verbindungen, von seinem Ansehen durch Rang und Persönlichkeit; und Falstaff selbst sagt, wenn seine Verwandlung in die dicke Hexe (Gillian von Brentford, eine bekannte Person in der Literatur des 16. Jahrhunderts) am Hofe kund würde, so würden sie ihn aus seinem Fette schmelzen und Stiefel mit ihm schmieren, würden ihn mit ihrem spitzen Witze geißeln, bis er eingeschrumpft wäre wie eine gedörrte Birne. Das Verhältniß zu dem Prinzen muß also noch bestehend gedacht werden; allein Falstaff steht von ihm getrennt wie im zweiten Theile Heinrich's IV. Nimmt man an, der Zeitpunkt unseres Lustspiels sei unmittelbar vor den Tod Heinrich's IV. gelegt und spiele nur die Scenen Falstaff's mit Schaal an einem andern Orte und unter neuen Verhältnissen fort, so lösen sich die Schwierigkeiten alle auf, sobald man sich nur die Zweifel über einige Figuren hinweggeräumt hat. Ob der Page Falstaff's derselbe ist, der in Heinrich IV. um ihn und in Heinrich V. um die Pistol und Nym ist, ist unsicher; man nimmt es am besten so; der Dichter mochte natürlich nicht die ausdrücklichen Beziehungen dieses Lustspiels zu den ganz verschiedenartigen historischen Stücken und die Voraussetzung der Bekanntschaft mit den Charakteren unnöthig häufen. Daß Shakespeare der Dienerin des Dr. Cajus den Namen Quickly (Hurtig) gegeben, wie der Wirthin in Heinrich IV., ist auffallend; daß er eine ganz andere Gestalt in ihr meinte, ist klar. Nicht

allein ſind ihre äußeren Verhältniſſe ganz anders, nicht allein iſt ſie Falſtaff am Anfange ganz unbekannt, ſondern auch ihr Charakter iſt weſentlich verſchieden; von ähnlicher Natureinfalt zwar, aber dabei gewürfelt, gelehrig, anſtellig, wie die alberne betrogene Frau und Wittwe in Caſtcheap nirgends erſcheint. Um Falſtaff ſelbſt herum iſt Alles deutlich. Der Feldzug nach dem Norden iſt vorüber, Falſtaff ſchleppt ſich noch mit zehn Pfund wöchentlichem Lohn herum, die Piſtol und Nym ſind „außer Dienſt“ und völlige Spitzbuben geworden, Falſtaff muſtert ſie aus, den „verwitterten alten Diener“ Bardolph, mit dem er ſo lange Jahre gelebt, gibt er als Küfer dem Wirth zum Hoſenbande ab. Die äußere Auflöſung der luſtigen Geſellſchaft um den Prinzen Heinrich war ſchon im zweiten Theile Heinrich's IV. erfolgt, hier treffen wir ein weiteres, ſehr bedeutſames Symptom, daß ſie ſich auch innerlich, und nicht blos in dem Prinzen, löst. In dem jungen Fenton lernen wir einen neuen, früheren Begleiter des Prinzen und des Poins, kennen; er wirbt aus Geldabſichten um die reiche Anna Page, aber er lernt bald innere Schätze in ihr kennen, die ihn ganz umwandeln; er gibt im Privatleben das Seitenſtück zu der Umwandlung des Prinzen ſelbſt.

Wir bringen von dieſem Satze aus ſogleich auf den Mittelpunkt und den Hauptcharakter unſeres Stückes vor. Wir haben im zweiten Theile Heinrich's IV. geſehen, mit welcher Schärfe und Beſtimmtheit Shakeſpeare den Prinzen und Falſtaff äußerlich geſchieden und innerlich getrennte Wege geführt hatte. Er wollte Falſtaff auch in Heinrich V. wieder vorbringen und beſann ſich, ſo hörten wir, eines andern. Er ließ den Fürſten in Heinrich V. ſeinen königlichen Raubzug und ſeine großartige Liebeseroberung für ſich machen, und dieſem heroiſchen Stücke ſtellte er dann dieß ganz einfach bürgerliche gegenüber, in welchem Falſtaff ſeiner alten Beutelſchneiderei auf einem neuen Wege der Liebeswerbung nachgeht. Er ſah ſich aber genöthigt, dieſe Abenteuer Falſtaff's vor Heinrich's Thronbeſteigung und Falſtaff's Ungnade zu legen, weil er fühlen

mußte, daß nach diesem grellen Falle, bei dieser Unverbesserlichkeit und bei dieser Hinfälligkeit seines gichtbrüchigen Alters, Falstaff nothwendig körperlich und geistig zu Grunde gehen mußte. Er zeigte ihn aber getrennt von dem Prinzen, aus der adeluden Nähe jener geistreichen Gesellschaft entrückt, ganz sich selbst überlassen und in dem Maaße mehr verfallend, als Heinrich stieg; zuletzt sogar, was kaum denkbar scheinen sollte, in seiner eigenen Schätzung gänzlich gesunken. Sobald sich dieser immer größere innere Verfall in Falstaff eben so deutlich herausstellen läßt, wie die wachsende Größe in Heinrich, so ist wohl kein Zweifel, daß dieß Stück im Gegensatze zu Heinrich V. geschrieben ist, es mag nun auf einen Anlaß von Seiten der Königin geschrieben sein oder nicht.

Der Prinz und König Heinrich hat bei den kostbarsten Gegenständen seines Ehrgeizes die höchsten Handlungen der Entsagung und Selbstentäußerung geübt, welche menschliche Kraft unserer Seele abgewinnen kann: er hat seine schönsten Thaten oder ihren Ruhm von sich weggeschoben auf Andere, auf sichtbare Menschen oder unsichtbare Gewalten. Falstaff sahen wir überall auf die untersten Gegenstände einer niederen Begehrsucht gerichtet. Sein geistiges Vermögen war seinen körperlichen Trieben und Bedürfnissen untergeordnet, jede Leidenschaft war in ihrem Dienste; wie denn auch hier in unserem Stücke die Liebe, in die doch sonst überall ein geistiger Funke irgendwie einzuschlagen pflegt, nur von ihm geheuchelt und vorgegeben wird in einem materiellen Zwecke. Seine vollendete Selbstsucht bezog die ganze Welt und alle Creatur nur auf sich und auf den Nutzen, den er daraus ziehen könnte; sie eignete sich nach jener Theorie des Naturrechts der Thiere Alles an, ohne Sinn für Recht und Besitz eines Andern; sie suchte die schlechtesten Eigenschaften in gutes Licht zu setzen und die Feigheit zum Heldenmuthe zu stempeln. Jenes war die ernste und schädliche Seite dieses Egoismus, von der Falstaff als der Feind und Zerstörer der Gesellschaft erschien; dieses war die lächerliche Seite desselben, die ihn in erster Linie, was man sagt,

zum guten Gesellschafter machte. Beide Seiten dieser Eigenliebe, die schädliche und lächerliche, finden wir auch in unserem Stücke vereinigt in dem Spiele jener Werbungen und jener Art von Liebe, deren er überhaupt fähig wäre. Er stößt auf ein Paar schlichte, einfache Bürgerweiber in Windsor. Sie zeigen ihm eine unbefangene Art des Umgangs und eine fröhliche Laune; dieß ist ihm genug, sie für desselben Metalls zu halten wie die Weiber seines früheren Verkehrs. Er umwirbt sie im Unglauben an ihre Sitte und, da es zu glücken scheint, auch im Glauben an seine Liebenswürdigkeit. Um Liebe gilt es ihm nicht; er sinnt nur auf Künste, seine Lage zu bessern. Die beiden Weiber führen die Schlüssel zu den reichen Geldkisten ihrer Männer; nur darum kommen ihm die schon älteren Frauen, wovon die Eine bereits eine mannbare Tochter hat, so hübsch vor; er will sie zu seinem Ost- und Westindien machen und nach beiden Handel treiben. An eine Ehrbarkeit glaubt er nicht; auf die bürgerlichen Ehemänner sieht er mit seinem Ritterstolze verächtlich herab; es sind Weißfische einer anderen Art, die der Hecht in einer neuen Manier zu erschnappen trachtet. Selbst den Pistol und Nym ist es doch zu unehrenhaft, für einen so lächerlichen Werber die Kuppler zu machen; sie sind früher immer noch *unter* Falstaff's Ehre und Gewissen gewesen, aber jetzt wird er grobfühliger als sie, und nur, daß sie auf *ihre* Ehre gegen ihn zu trumpfen wagen, diese „Paviane" und Halbmenschen, empört ihn tief. Alles was er thue, sagt er Pistol, geschähe ja, um die Grenzen seiner Ehre abzumarken. Wohl müsse Er selbst zuweilen, seine Ehre in sein Bedürfniß hüllend, sich zu Listen und Kniffen entschließen; doch ein Pistol soll nicht seine Armuth und Gemeinheit unter dem Schirme der Ehre verschanzen wollen gegen ihn! Man muß nun Acht haben, *wie* er die Grenzen seiner Ehre abmarkt in dem Handel, den er anzettelt. Er fängt es so weit geschickt an, daß er bei den ehrsamen Bürgerfrauen im ehrbaren Tone wenigstens auftritt; es ist ihm um's Süßthun nicht zu Muthe, das versteckt er hinter eine männische

Natur, die es ihm nicht geſtatte. Dabei iſt er aber ſo vornehm nachläſſig, daß er an beide Weiber denſelben Brief ſchickt. Der Erfolg, den er hat, bringt ihn außer ſich, er bringt ihn aber auch aus all ſeinem Witze; ſeine plötzliche Selbſtgefälligkeit macht ihn ganz blind. Nachdem ihn ſeine Eitelkeit zu der ungeheuren Einbildung getrieben hat, ſich für einen Gegenſtand der Liebe zu halten, iſt nichts mehr unmöglich in ihm. Er nimmt alle plumpen Schmeicheleien des Meiſter Bach für baare Münze; er läßt ſich durch den wunderlichſten Auftrag nicht aufmerkſam machen; er glaubt die Frau ſich verfallen, von der er hört, daß ſie gegen einen ordentlichen, wohlgewachſenen Menſchen unbeugſam ehrbar iſt. Eitelkeit und Hochmuth machen ihn unklug aufrichtig gegen dieſen Fremden, der ihn freilich bezahlt. Seine allbekannte Schamloſigkeit hat er bewahrt, die zu dieſer Aufrichtigkeit gehört, aber ſein Verſtand verläßt ihn dabei. Zweimal läßt er ſich auf die plumpſte Weiſe prellen, baden und walken, ohne vor der dritten Schlinge im geringſten vorſichtiger zu ſein, obgleich er ſchon nach dem erſten Streiche geſagt hatte, wenn man ihm wieder ſo mitſpiele, ſo möge man ſein Gehirn in Butter braten und einem Hunde vorwerfen. Die muthwilligen Weiber ſind gegen ihn verſchworen, ſeine verachteten Diener ebenſo, ſeine Page iſt beſtochen; ungleiche, aber viele Kräfte ſind gegen ihn in Waffen; er überliefert ſich ſelbſt den ſchwächſten, nachdem er über ſeine Eigenliebe einmal geſtrauchelt iſt. Beſchämung, Schläge, Dampf- und Kühlbäder, Geldeinbuße, Kneipen und Brennen, die Hörner, die er auf Andere gemünzt hat, Alles fällt über ihn und auf ihn zurück; das Bewußtſein ſeiner Schuld, die Betäubung ſeines Urtheils läßt ihn bei dem letzten Abenteuer ſogar Feen glauben und fürchten; er miskennt ſelbſt die Stimme des Pfarrers Evans und hält ihn für einen wälſchen Kobold! Wie ſich ihm zuletzt Alles enträthſelt, ſteht Er, der zu einer Selbſterkenntniß nie kommen konnte, bis zur Selbſtverachtung beſchämt vor ſich ſelber. Wenn er ihn ſo vor ſich ſelbſt und ſeinem eigenen Urtheile erniedrigte, mochte Shakeſpeare

hoffen, das Urtheil auch ſeiner Zuſchauer über dieſen Charakter mehr nach ſeiner Abſicht zu lenken. Moraliſch aber wäre das unmöglich geweſen. Von dieſer Seite war er längſt ſo verſunken, daß ihm ſelbſt die Wahrnehmung nicht einmal empfindlich geweſen wäre: daß es grade die Ehrbarkeit und Rechtſchaffenheit war, die ihn überliſtete. Daß ſie zuletzt Alle über ihn herfallen und ihn mit allen läſterlichen Ausdrücken äußerlich und innerlich unleidlich, alt, kalt, verleumderiſch, gottlos, der Fleiſchesluſt ganz hingegeben nennen, dieß hätte ihn nicht ſchlimmer von ſich denken laſſen. Aber von der Seite ſeines Witzes war ihm noch beizukommen. Dieſe Gabe war es, in der er ſich den Gimpeln überlegen und den Geiſtreichen gleich fühlte. Von dieſer Seite, die unſer Urtheil beſtach, mußte unſer Urtheil berichtigt werden; ließ ihn der Dichter auch von dieſer letzten empfehlenden Seite fallen, ſo gab er das ſicherſte Zeichen, daß er ihn in unſerer Achtung gänzlich auslöſchen wollte. Und ſo ſteht es mit Falſtaff in dieſem Stücke. Man iſt ihn allgemein müde und wirft ihn, nachdem er ſelbſt ſeinen letzten Reiz verloren, hinweg. Er hatte der bürgerlichen Ehrſamkeit und Dummheit gegenüber weder Vorſicht noch Witz nöthig gefunden und wird von beiden übertölpelt. Er muß es ſelbſt erkennen, daß der Witz eine Faſtnachtspuppe, ein Hanswurſt werden kann, wenn er übel angewandt wird; aus ihm, dem abgefeimten Witzbold, wird ein „Ochs und ein Eſel“ gemacht, der Schnapphahn wird ausgebeutelt. Das kränkt ihn, daß die „Dummheit ſelbſt ein Bleiloth über ihm wird!“ Es kränkt ihn noch mehr, daß ihn ein ſo einfältiger Schulmeiſter, daß ihn der wälſche Evans, der ſo unwiſſend wie ſein kindiſcher Examinand iſt, gehänſelt hat. Sein Stern iſt von ihm gewichen, findet er; *das ſei genug, „um der Verfall aller Luſt und Nachtwandelei im ganzen Reiche zu werden!“* So vor ſich ſelbſt herabgewürdigt, erſcheint er jetzt denn auch nicht allein den Mitſpielenden, ſondern auch dem Leſer und Zuſchauer ſo. Der Dichter hat alſo ſeine Abſicht erreicht. Hazlitt, der große Bewun-

verer dieſes Charakters, erkennt hier in Falſtaff nichts mehr als einen ſchamloſen und dazu erfolgloſen Ränkemacher, den Witz und Rede verlaſſen haben; er iſt, ſagt er, nicht mehr derſelbe Mann. Aber wir haben dieſelben Triebfedern nachgewieſen in dieſem wie in dem früheren Falſtaff; der frühere iſt vielmehr nie der Mann geweſen, für den ihn Hazlitt genommen hatte.

Es iſt unſtreitig Shakeſpeare's Abſicht geweſen, die moraliſche Lection, die er ſchon im zweiten Theile von Heinrich IV. und in Heinrich V. geleſen hatte, hier noch einmal zu leſen. Er mochte wohl Wirkungen ſeines Heinrich IV. auf der Bühne ſehen, die ihm nicht gefielen; er nahm daher in Heinrich V. das grelle Strafbeiſpiel an Bardolph und Nym vor und hier läßt er den dicken Falſtaff in ſeinem höchſten Preiſe ſinken, den er behauptet hat, im Witze. Möglich genug, daß Shakeſpeare ſelbſt im wirklichen Leben Wirkungen dieſer Stücke ſah, die ihn ſtutzig, die ihn ſo nachdrücklich reden machten. Denn man muß wiſſen, daß jene Scenen, die er in Heinrich IV. ſchilderte, noch zu ſeiner Zeit auch der Wirklichkeit nicht fremd waren, daß unter Eliſabeth's Regierung die Raufbolde an der Tagesordnung waren, die in Gefecht und Händel ihre Ehre ſetzten, die Burſche, die ſich wie Poins wackere Kerle auf eigene Fauſt nannten, wenn ſie auf der Heerſtraße, wie Bardolph's Kunſtausdruck iſt, Einen auskaſſirten, die Lotterer, die von Anderer Fleiß lebten, die Nacht zum Tage machten, gute Geſelligkeit im Trinken und Spielen und Herzhaftigkeit im Trotzen und Schwören ſuchten. Dem zur Seite kamen nun bald maſſenweiſe auf die Bühne jene Stücke der jüngeren Schule, die ganz aus Intriguen, Foppereien, Prellereien und Schwänken ſehr herber und harter Art beſtanden, ganz ſich in den Schichten der bürgerlich engliſchen Geſellſchaft herumdrehten und eine ſehr lockere Sittlichkeit darſtellten. Dem entgegen betonte Shakeſpeare vielleicht die ſittliche Tendenz dieſes Stückes ſo ſtark, als es nur anging, wenn nicht der heitere Scherz des Schwankluſtſpiels verloren gehen ſollte.

Die ehrlichen Bürgerweiber in Windsor sind über die unverschämte und freche Werbung des plumpen Hofmannes ganz außer sich; sie sind erbost über die schlechte Meinung, die er von so achtbaren Matronen hat; sie werden fast an sich selbst irre, ob sie auch etwas in ihrer Ehrbarkeit versehen hätten. Ihr gleicher Gedanke ist, sich an ihm zu rächen; sie wollen ihn lehren Tauben und Krähen zu unterscheiden; doch haben sie auch da den Scrupel, keinen Streich zu spielen, der ihrer Ehre zu nahe tritt. Auf die Ehrbarkeit der Schwänke (honest knavery) wird überall, im Gegensatze zu den Schwänken Falstaff's, ein großer Nachdruck gelegt. Ein Weib, sagen sich die zwei Frauen, kann lustig und doch ehrbar sein; noch am Ende des 17. Jahrhunderts gab es ein Lied, das Halliwell anführt, in dem der Vers that wives may be merry and yet honest too als Refrain wiederkehrt, unter Hindeutung auf diese Lehre unseres Stückes. Daß diese Streiche, die Falstaff gespielt werden, nicht nur „allerliebste Ergötzlichkeiten", sondern auch „brave Schelmstücke" sind, kann allein den ehrlichen, wahrhaftigen, zaghaften, frommen Pfarrer zur Freude an ihnen bewegen. Diese Schelmerei der Einfältigen aber Ehrlichen feiert hier überall über List und Einbildung ihre Siege. Die schlauen Eigenliebigen legen die Grube und fallen selber hinein; sie ist selbst für die Einfalt zu auffällig breit gegraben, weil die eingebildete Schlauheit den Gegner Ehrlichkeit gar zu gering schätzt. Dieses Sprichwort kann als die Seele des Stückes angesehen werden. Es ist eine Reflexion, wie man sie nicht wieder aus einem andern Shakespeare'schen Drama, sondern grade nur aus diesem Intriguenstücke ziehen kann. Alle Nebenhandlungen des Stückes beziehen sich auf diesen Satz und diese Lehre zurück. Der schlaue Wirth, ein Großthuer voll Spott und Streichen, der sich selbst für einen großen Politiker und Machiavell hält, verirrt den rapierlustigen, flackrigen Doctor Cajus und den pedantischen Walisen Evans; er muß denselben Verdruß haben wie Falstaff, daß die Einfältigen, die nicht einmal Englisch sprechen

können, ſich gegen ihn verbinden und den Durchtriebenen um ſeine Pferde prellen. Der eiferſüchtige Fluth (Ford) gibt Geld und Namen weg und ſetzt ſeine Hausehre öffentlich auf's Spiel, nur um recht ſicher ſeiner Frau vermeinte Untreue zu erfahren; der Lauſcher an der Wand hört dafür nicht ſeiner unſchuldigen Ehehälfte, ſondern ſeine eigne Schande*, und leidet für die Qualen, die er ihr und ſelbſt dem beneideten eiferſuchtloſen Page und ſeiner ſchuldloſen Frau bereiten wollte, nur ſeine eignen Qualen. Im Hauſe des Page ſind wieder andere Ränke geſponnen. Mann und Frau conſpiriren gegen einander und gegen das Glück ihrer unſchuldigen Tochter, welcher der Eine einen tölpiſchen Einfaltspinſel, die Andere einen wunderlichen Heiligen zum Manne geben will; ſie fallen gegenſeitig mit ihren Günſtlingen in die gelegten Schlingen und Fenton führt die Braut heim, die eine „heilige" Sünde begangen, da Ehen im Himmel geſchloſſen und Weiber nicht wie Land durch Gold gekauft werden ſollen. Gleichmäßig in allen dieſen nebeneinanderlaufenden Händeln ſucht die Schlechtigkeit der Ehrbarkeit, die Schlauheit der Einfalt, die Eiferſucht der Unſchuld, die Geldgierde dem harmloſen Gemüthe Streiche zu ſpielen und ſie bekommen ihre böſe Abſicht heim bezahlt. Der unumnebelte ſchlichte Sinn iſt der ſchlechten Leidenſchaft jedesmal überlegen. Dieſer Satz aber, der die vier Intriguen zuſammenbindet, läßt ſich zugleich, wenn man das Stück, um des Hauptcharakters und ſeiner Entfaltung willen, mehr ethiſch faſſen will, auf Falſtaff's Lage und Erſcheinung vorzugsweiſe zurückbeziehen. Die Selbſtſucht, die wir als die Seele von Falſtaff's Weſen darſtellten, erſcheint auf ihrem Gipfel und in ihrer Kataſtrophe, wenn ſie, der Tugend und Einfalt gegenüber, die ihre gewöhnliche Beute ſind, in eitler Sicherheit nicht einmal die feineren Mittel der Beſtrickung mehr nöthig findet und ſich ſo in der plumpen

* Die Quelle zu der Schnurre zwiſchen Falſtaff und Bach findet ſich in Giovanni Fiorentino's Kunſt zu lieben, und in Straparola's Ring.

Falle selber fängt. Ein Egoist wie Falstaff kann keine ärgere Niederlage erleiden, als durch die Ehrbarkeit, die er nicht glaubt, und die Dummheit, die er nicht achtet. Der Dichter hat in diesem Stücke also der mehr lächerlichen Seite seiner Eigenliebe einen lächerlichen, tragikomischen Fall bereitet, der der Zeit und Entwickelung nach dem ernsten, komikotragischen Falle vorausgeht, der Falstaff bei der Thronbesteigung des Königs trifft, als die ernste und schädliche Seite seiner Eigenliebe eben ihre gefährlichen Siege feiern wollte.

Wie es euch gefällt.

Das paſtorale Luſtſpiel Wie es euch gefällt hat den meiſten deutſchen Erklärern immer außerordentlich gefallen; es iſt nur Schade, daß ihre Erklärungen nicht daſſelbe Schickſal gehabt haben. Tieck, der es Shakeſpeare's muthwilligſtes Luſtſpiel nannte, behauptete, der Dichter habe in dieſem Stücke am willkürlichſten mit Ort und Zeit ſeinen Scherz getrieben, er habe in der Entwickelung und Verbindung die Regeln verſpottet und leichtſinnig umgangen, die er ſonſt achte, und er opfere ſogar, wie ſich ſelbſt parodirend, die Wahrheit der Motive und die Gründlichkeit der Compoſition auf, um ein eigentliches freies heiteres Luſtſpiel zu dichten! In Muthwille, in Regelloſigkeit, in Willkür bei Compoſition und Motivirung ſchiene dieſem nach die Bedingung eines „eigentlichen" Luſtſpiels gelegen! Dieß griff Ulrici auf und führte es in Bezug auf die Beweggründe von Charakteren und Handlungen aus. In dem ganzen Stücke, ſagt er, thue und laſſe ein Jeder was ihm gefällt; jeder Charakter laſſe ſich in freier Launenhaftigkeit zum Guten und Böſen gehen, wie es ihm in den Sinn komme; es ſeien nicht ſowohl äußere, objective Zufälligkeiten, als vielmehr die innere ſubjective Zufälligkeit, die Laune und Willkür der Perſonen in ihrem Einfluſſe aufeinander, woraus die ganze Handlung hervorgehe, worin zugleich der phantaſtiſche Charakter des Stückes beſtehe. In der That aber exiſtirt

diese Launenhaftigkeit und Regellosigkeit des Dichters oder seiner Charaktere in diesem Stücke durchaus nicht. Nach der gegebenen Charakteranlage Friedrich's, Oliver's und der übrigen ist weder die Entthronung des verbannten Herzogs, wie hier behauptet wird, launenhaft-willkürlich, noch die Verfolgung Orlando's „grundlos", noch dessen Absicht, mit Karl zu ringen, „zufällig", noch die Schlingung und Auflösung der ganzen Verwickelung phantastisch zu nennen. Welche Regeln fernet der Dichter leichtsinnig umgangen oder nicht beachtet haben sollte, fragte schon Delius mit Verwunderung und Befremden, ohne sich eine Antwort geben zu können. Und daß mit Ort und Zeit hier willkürlicher umgesprungen sei, als in anderen Stücken, wo Shakespeare dem Wunderbaren Zugang gab, ist so wenig der Fall, daß vielmehr unter allen Dramen dieser Art dieß Stück von dem Phantastischen offenbar den furchtsamsten Gebrauch macht.

Was zu dieser Art Auffassung und zu diesen Bemerkungen etwa den Anlaß in unserem Lustspiele geben konnte, beschränkt sich auf Folgendes. Wir haben das Stück wahrscheinlich als eine Maske anzusehen, eine Gattung, in der sich der Dichter sei es durch Einführung einer wunderbaren Maschinerie, sei es durch Entfaltung von allerhand Schauwerk, etwas mehr Freiheit gestattete als sonst, keineswegs aber eine Freiheit, die der Wahrheit seiner Motive oder der richtigen Entwickelung seiner Handlung einen Eintrag thäte. So sind wir hier in ein romantisches Arkadien versetzt, zu dem der Ardennerwald verwandelt ist. Shakespeare fand dieß in der Novelle so vor, die ihm den Stoff zu diesem Stücke gab; dort waren Löwen nach Frankreich gebracht, unser Dichter gab Schlangen und Palmen hinzu. Ist hier in Bezug auf das Räumliche ein leiser phantastischer Zug eingegangen, so in Beziehung auf die menschlichen Verhältnisse das Vorgeben der Rosalinde (das Shakespeare gleichfalls in seiner Quelle vorfand,) daß sie von einem Oheime Zauberkünste gelernt habe. Aber auch dieser Zug ist so fein an die Grenze der gewöhnlichen Wirklich-

keit gerückt, daß eine geſchickte Regie ihn bei der Aufführung völlig verwiſchen könnte; nichts hindert das Stück ſo zu verſtehen, daß Orlando, von Oliver aufmerkſam gemacht, den ſchönen Ganymed ſeit ſeiner Ohnmacht erkannt hat und ihn ſein Spiel nur zu Ende führen läßt, um ihm die Freude nicht zu ſtören; die Feinheit des Spieles wird es außerordentlich erhöhen, wenn dieß bei der Aufführung ſo genommen wird. Auf dieſe Weiſe ſtreift unſer Luſtſpiel nur eben an der Grenze des Phantaſtiſchen hin. Und die Berechtigung dazu liegt eben in der Gattung; ſei es nun, daß der Dichter das Werk als eine Maske, oder als ein Paſtoraldrama, oder als ein beide Gattungen vereinigendes Stück verfaßt habe. Shakeſpeare hat den ganzen Plan des Stückes einem Schäferromane von Thomas Lodge (Rosalynde; Euphues golden legacy 1590 und ſpäter) entlehnt, und er hat offenbar ein Schäferdrama daraus bilden wollen. Das Phantaſtiſch-Idealiſtiſche gehörte zu dieſer Gattung, das hier gleichwohl mehr in dem allgemeinen Anſtriche als in einzelnen Zügen gelegen iſt; das Opernartige eines Geſangſpieles war den Stücken dieſer Art eigenthümlich; es ſind daher die vielen Lieder eingegangen, die bei der Aufführung ſehr weſentlich dazu beitragen, die Stimmung zu erzeugen, in der dieß Luſtſpiel aufgenommen ſein ſoll. Ein Schauſtück wie das, welches Roſalinde durch Hymen aufführen läßt, gehört zu den charakteriſtiſchen Mitteln des Paſtorals wie der Maske. Die eigentliche Schäferſcene zwiſchen Silvius und Phöbe heißt ein pageant; richtig dargeſtellt würde es ſich in der allgemeinen Schilderung des Land- und Waldlebens in unſerem Drama, als ein Stück im Stücke, als das eigentliche Schäferſpiel noch einmal idealiſtiſch abheben; es müßte, von den beſten Spielern geſpielt, bei aller ſchmuckloſen Einfalt der Darſtellung doch mit dem feinen Dufte umkleidet ſein, der dieſe Naturkinder mehr der rauhen und bewegteren großen Welt enthoben und entzogen zeigt. All dieß Eigenthümliche der Gattung nun rückt allerdings unſer Stück etwas aus der Sphäre der gewöhnlichen Dramen heraus; man wird aber die Compoſition in ihrer

Art so gründlich finden, daß man auch in diesem Falle bestätigt sehen wird, wie Shakespeare jede neue Materie und Gattung, die seine Hand berührte, unwillkürlich veredelte und erhob. Es ist wahr, in anderen realistischeren Stücken Shakespeare's kommt es nicht vor, daß, wie hier zweimal (IV, 2 und V, 3.), Scenen ohne alle Handlung blos als Lückenbüßer eingeschoben werden, aber für das thatlose Landleben, wo es nichts wichtigeres gibt als ein erlegtes Wild und einen Gesang darüber, ist dieß charakteristisch. Es ist wahr, es sind hier mehr als in anderen Stücken Shakespeare's kleine Nebenrollen, die wenig oder nichts bedeuten, aber man muß in dieser Beziehung auch dem Lustspiele nothwendig mehr Freiheit gestatten als der Tragödie. Es ist wahr, die Charaktere sind hier und da nur in allgemeinen Umrissen gezeichnet und selbst die ausgeführteren mehr durch Rede als durch Handlung. Allein auch dieß ist in der Gattung gerechtfertigt; der Gegenstand der Darstellung bedingte die Personen, deren allgemeine sociale Stellung und Eigenschaften mehr in Frage kamen als ihre sittlichen Charakterzüge, und selbst in den Hauptfiguren war fast mehr, wie in Verlorener Liebesmühe, der geistige Charakter, die Intellectualität zu entwickeln als die Kräfte des Willens und die Motive bedeutender Handlungen. Daher hat der Schauspieler zu thun, um diesen Charakteren auf die Spur zu kommen; hat er sie aber gefunden, so wird er über die innere Folgerichtigkeit und Wahrheit derselben eben so erfreut und erstaunt sein, wie bei irgend einer anderen Aufgabe aus unserem Dichter. Er wird dann einsehen, daß dieser hier nicht anders verfahren ist als sonst, daß er keineswegs sich selber parodirt habe, daß es vielmehr eine Parodie aller Kritik heißen muß, wenn uns unsere Romantiker, wie in diesem Falle, aus des Dichters Fehlern seine Tugenden beweisen wollen.

Shakespeare fand die Anlage der Fabel dieses Lustspieles in dem Schäferromane von Lodge vor; nur die Figuren des Narren und des Melancholikers (Jacques), Wilhelm's und Audrey's (Käthchen) hat er hinzugefügt; das übrige Personal spinnt, nur unter anderen Na-

men, den ganzen Faden der Handlung so ab, wie bei Shakespeare. Der Vortrag des Romanes ist jener weitschichtige, gezierte und schwülstige aller Werke dieser Gattung; eine gespreizte Redseligkeit ist das auffallendste Kennzeichen der wunderlichen Manier wie aller Concettisten, so auch dieses Erzählers; Adam, im Walde dem Hungertode nah, und Orlando, wie er den Löwen auf seine Beute lauern sieht, halten lange Reden. Von den Ovidischen Reminiscenzen und der mythologischen Gelehrsamkeit, von der der Roman strotzt, ist mancherlei bei Shakespeare hängen geblieben, doch hat er im Ganzen die schäferliche Manier getilgt, und, wie immer, die Motive der Handlungen vereinfacht, die Handlungen selber veredelt. Die rohe, zu Thätlichkeiten ausartende Feindschaft zwischen Oliver und Orlando, wie sie der Roman schildert, hat unser Dichter anständig ermäßigt. Die Unnatur, daß Celia auf ihre Einsprache gegen die Verbannung der Rosalinde von ihrem Vater mit verbannt wird, hat er beseitigt. Den Krieg, mit dem der verbannte Fürst seinen Thron wieder erringt, die Befreiung der Frauen von Räubern mit der in dem Romane Celia's Liebe zu Oliver eingeleitet wird, hat der Dramatiker weggelassen, um den Frieden und die heiteren Spiele seines Landlebens nicht mit Mißklängen zu stören. Das Spiel zwischen Orlando und Rosalinde ist in dem Romane nur ein eklogischer Gesang. Shakespeare hat daran gerade den Fortgang der lockeren Handlung in den letzten Acten geknüpft. In allem Uebrigen folgt der Dichter dem Gange der Fabel in der Novelle sehr treu, ohne vieles Hinzu- und Hinwegthun. Auch die Tendenz der Erzählung faßte er genau in's Auge, die in ewigen Wiederholungen in dem Romane ausgesprochen und der Natur und der Lage der Charaktere wohl eingefügt ist. Die süßeste Salbe im Elend, darauf läuft das goldne Vermächtniß (the golden legacy) der Novelle hinaus, ist Geduld, und die einzige Arznei für den Mangel die Zufriedenheit. Man soll dem Unglück trotzen mit Gleichmuth und den Geschicken begegnen mit Bescheidung. So spotten die beiden Frauen, so Orlando der

Fortuna, und achten nicht ihrer Macht. Alle drei (oder mit Oliver vier) Hauptfiguren haben in ihren Schicksalen das Uebereinstimmende, daß zu ihrem äußeren Unglücke, zu Verbannung und Verarmung, die Liebe als ein neues Unheil (so wird es betrachtet) hinzukommt. Auch diesem streben sie mit derselben Waffe, mit Beherrschung und Maaß, zu begegnen, nicht zu ausweichend, nicht zu begehrend, mit mehr Rücksicht auf Tugend und Natur, als auf Reichthum und Stand, wie Rosalinde indem sie den nachgeborenen Orlando, und Oliver indem er die Schäferin Celia erwählt. Das liebende Schäferpaar ist in dieser Beziehung in den Gegensatz gebracht, daß Silvius zu heftig liebt, während Phöbe zu spröde die Liebe verachtet. Faßt man diese sittliche Betrachtung in Einen Begriff zusammen, so ist es die Selbstbeherrschung, der Gleichmuth, die Fassung in äußerem Leid und innerer Leidenschaft, deren Preis verkündigt werden soll. Daß auch in Shakespeare's Lustspiel dieser Gedanke zum Grunde liege, wird man auf den ersten Blick kaum denkbar finden. So völlig ist hier jeder Reflexion aus dem Wege gegangen, so ganz ist in dem leichtesten und freiesten Spiel der Handlung und Unterhaltung nur ein Bild zur Anschauung entworfen.

Der Verfasser des Romans von Rosalinde stellt Stadt- und Hofleben dem Land- und Hirtenleben gegenüber, jenes als eine natürliche Quelle von Unheil und Elend, das in diesem sein natürliches Gegenmittel findet. Die größten Meere, sagt er, haben die heftigsten Stürme, die kleinen Bäche sind ruhig. Kronen haben Kreuz, die Fröhlichkeit wohnt in Hütten. Große Geburt hat mehr Ehre aber auch mehr Neid. Gram hängt zusammen mit Rang, und Sorge mit fürstlichen Palästen. Dagegen auf dem Lande lebt Zufriedenheit und man trinkt da ohne Argwohn und schläft ohne Kummer, von keiner Misgunst gestört; der Geist strebt da nicht über den Stand und der Gedanke nicht über das Vermögen. Ganz so läßt auch Shakespeare seinen Coridon die Würde seines Hirtenstandes empfinden, in dem er lebe von seinem ehrlichen Verdienste, Niemands

Glück beneidend, froh über Anderer Glück, in ſeinem Ungemache zufrieden. Ganz ſo ſcheint er die Leiden, die ſich im erſten und zweiten Acte an dem Hofe entſpinnen, ihre Heilung in dem Landleben der drei letzten Acte finden zu laſſen. Ganz ſo hat er die Urſachen des dort bereiteten Unglücks in die Laſter gelegt, die dem Hofe und dem großen Weltleben eigenthümlich ſind, in den Neid und Haß die aus Rang- und Habſucht entſtehen, und ebenſo hat er das Heilmittel gegen die dort geſchlagenen Wunden in der Beſcheidung und harmloſen Zufriedenheit geſucht, zu der das Leben der Einſamkeit an ſich einlädt oder auch nöthigt. Die erſten Acte beginnen daher wie ein Trauerſpiel; ſie zeigen die handelnden Figuren in einem Kriegsſtande, aus dem ſie nachher flüchten oder vertrieben werden in das heitere Spiel der Luſt und des Friedens, das ihrer im Ardennerwalde und ſeinem Jagdleben, und an deſſen Saum in Hirtenhütten wartet. Den Herzog Friedrich nennt ſeine Tochter ſelbſt von rauher und neidiſcher Art; er zeigt ſich von finſteren Launen, von Argwohn und Mistrauen unaufhörlich bewegt und von Habſucht getrieben. Er hat ſeinen Bruder verbannt und den Thron uſurpirt, er hat alle mit ihm gegangenen Großen ihrer Güter beraubt, er hat ſeinen feindſeligen Argwohn gegen alle Ehrenmänner, gegen den alten Roland de Bois wie gegen ſeinen braven Orlando gekehrt, er hat ſich mit Ehrloſen umgeben, die ihm gleichwohl (wie Lebeau) nicht ergeben ſind. Der Sieg Orlando's über den Ringer iſt ihm genug, ſein Mistrauen gegen ihn anzufachen; einmal geweckt trifft es nun auch die früher geſchonte Roſalinde ohne einen anderen Grund, als weil ſie ſeine Tochter in Schatten ſtellt, worüber des Vaters neidiſche Ader ſich regt, die er auch der harmloſen Celia anwünſcht. Da beide Freundinnen hierauf gleichzeitig mit Orlando verſchwinden, fällt nun Friedrich's Argwohn und Habſucht den Oliver an, mit dem er ſich bisher gehalten hatte. In dieſem Aelteſten des wackeren Roland de Bois ſchlägt die ähnliche Ader des Neides und der Habgier wie in dem Herzog. Er ſtrebt ſeinen Bruder um ſein armes Erbe zu berauben,

er untergräbt seine Bildung und Erziehung, er sucht erst einen Seelenmord zu begehen, dann stellt er dem Bruder nach dem Leben: Alles aus einem unbestimmten Hasse gegen den Jüngling, dem er selber Adel und hohes Streben zugestehen muß, der aber auch eben durch diese Eigenschaften die Liebe aller seiner Leute von Oliver ab auf sich lenkt und dadurch dessen neidische Eifersucht waffnet. Beide, der Herzog und Oliver, gehen gleichmäßig des Glücks das sie suchen verlustig, der Eine des Erben seines angemaaßten Herzogthums, der Andere all seiner recht- und unrechtmäßigen Habe. Und darin liegt der erste Anstoß und das gröbere Motiv zu ihrer späteren Entsagung der Welt; den feineren Antrieb gibt dem Oliver die Rettung seines Lebens durch Orlando, dem Herzog die warnende Stimme eines heiligen Mannes, die zu seinem Gewissen und seiner Furcht spricht. Es sind dieß nur Umrisse von Charakteren, die nicht bestimmt sind, hervortretende Rollen zu spielen; aber man sieht wohl, daß sie von derselben sicheren Hand gezogen sind, die wir in Shakespeare's Werken überall arbeiten sehen.

Das Unglück, das von diesen beiden Rang- und Habsüchtigen ausgeht, die nicht einmal in und mit ihrem Glücke zufrieden sein können, traf zunächst den abgesetzten Herzog. Er hat sich mit lustigen Gesellen in die Ardennen geflüchtet, wo sie's treiben „wie der alte Robin Hood von England, und das Leben sorglos verbringen wie im goldenen Zeitalter". Sie leben da bei Jagd, Gesang und Betrachtung. Ihre Lieder rufen von Ehrgeiz weg zu Natur und natürlichem Leben, wo nicht Menschenundank, nicht vergessene Wohlthat und Freundschaft quält, sondern höchstens die scharfen Lüfte und Stürme des Winters, von denen sie sich in lächelnder Betrachtung sagen, sie seien nicht Schmeichler, sondern Rathgeber, die ihnen fühlbar machen wer sie sind. So haben sie sich den Gefahren des „neidischen Hofs" entzogen, die Verbannung lieben gelernt vor dem gemalten Pomp des Pallastes, sie haben sich, ganz mit jener Geduld und Zufriedenheit ausgerüstet, „die Härte des Schicksals in einem

ruhigen und milden Sinne ausgelegt"; und ſüß dünkt ihnen ihr Gebrauch des Unglücks, das wie die Kröte häßlich und giftig doch ein köſtliches Kleinod im Haupte trägt. In dieſem Leben finden ſie „Zungen in den Bäumen, Bücher in den ſtrömenden Bächen, Predigten in Steinen, und Gutes in allen Dingen". Der landſchaftliche Duft, der Waldgeruch, die Stimmung der Einſamkeit in dieſen Theilen des Stücks iſt mit Recht immer bewundert worden; Colorit und Scenerie ſtimmen ſchon die Einbildungskraft des Leſers mild und weich; ſie machen begreiflich, wie ſich die Einſiedler in dieſer Umgebung angeregt fühlen, die Muße und Leere mit Nachdenken und Betrachtung auszufüllen und das Herz jeder ſanften Regung zu öffnen; der Lärm der Welt ſchlägt nur aus Ferne und Vergeſſenheit an das Ohr der glücklich Entronnenen und der Dichter hat ſorglich vermieden, dieſen tiefen Frieden irgendwie unharmoniſch zu ſtören. Da der ausgehungerte Orlando den erſten und letzten Mißklang hineinwirft, als er die Eſſenden um den Herzog mit dem Schwerte von ihrem Mahle aufſchreckt, wie wundervoll bricht ſich dieſer Mislaut ſogleich an der liebreichen Sanftmuth, mit der ſie dem Bedürftigen begegnen und helfen!

Dieſem Leben wohnt nur die Eine Gefahr inne, daß es durch ſeine Eintönigkeit in Einem oder dem Anderen Langeweile, Melancholie und Mislaune erwecke. In dem Jägerkreiſe um den Herzog her iſt Jacques in dieſer Lage. Er theilt mit dem Herzog und ſeinen Geſellen den Hang, Weisheit und Philoſophie aus jeder kleinſten Beobachtung und Anſchauung zu ziehen; er hat im Uebermaaße die Gabe, Betrachtungen an jedes geringſte Ereigniß zu knüpfen, und ſie haben in dieſer Entfernung von der Welt den Zug der Schwermuth angenommen. Die Melancholie, die dieſer Mann aus jedem Anlaſſe ſaugt, haben die meiſten Leſer, vollends die Schauſpieler, mild, human und liebenswürdig gefunden und dargeſtellt; ſie wurzelt aber vielmehr in einer Verſtimmung und Verbitterung, die den ſpruchreichen und ſinnvollen Weltling weit mehr zu einem ſchroffen

Tadler macht, als zu einem zufriedenen Dulder wie die übrigen sind. Er ist von der Menschenklasse, der Baco den Spruch zuruft: „Wer klug ist, suche ein Verlangen zu haben; denn wer nicht irgend etwas mit Eifer erstrebt, dem ist Alles lästig und langer Weile voll". In seiner hypochondren Laune, in seinem Widerspruchsgeiste findet Jacques, dem die Erinnerung an seine Reisen und sein früheres Weltleben einen Stachel zurückließ, dieß Leben im Walde eben so thöricht als das des Hofes, das sie verlassen haben; er übertreibt den Natur- und Friedensstand; er hält die Jagd auf die Thiere des Forstes für größere Usurpation als die des unrechtmäßigen Herzogs; er flieht von der einsamen Gesellschaft in noch größere Einsamkeit und verbirgt gern seine Gedanken, die Frucht seiner früheren Erfahrung und seiner gegenwärtigen Muße; dann sucht er doch wieder Gesellschaft und erheiternde Gesellschaft in großem Eifer auf. Ganz „aus Mistönen zusammengesetzt" stumpft er sich gegen alle freundliche Sitte ab, ist mit Allem unzufrieden und selbst damit, daß ihn Andere zufrieden zu stellen suchen; im Streit mit seiner eigenen Geburt und seinem Sterne, lästert er „auf alle Erstgeburt Aegyptens", tadelt er alle Welt, findet er an der großen Weltordnung auszusetzen und strauchelt über jedes Stäubchen auf seinem Wege. Ein erfahrener alter Sünder hat er allen Menschenaltern ihre Schattenseite gut abgesehen; er hat sich an der Welt gesättigt und ist in dieses Leben der Rückgezogenheit nicht mit der Geduld und Zufriedenheit der Anderen gerüstet eingetreten, sondern aus einer natürlichen Sucht nach dem Gegentheile. Wenn seine Satire sich überall mehr im Allgemeinen, und frei von der Verbitterung gegen bestimmte Individuen hält, so ist dieß nur eine Folge seiner unthätigen Natur, die mehr auf's Beobachten und Sammeln als auf Wirken und Thun gestellt ist, und seiner vereinsamten Lage in diesem idyllischen Leben ohne Reibung, in dem der Dichter ohnehin keinen Mißklang will aufkommen lassen. Dieser Charakter ist ganz Shakespeare's Eigenthum und Zusatz. Er deckt die Zweiseitigkeit des Dichters, die uns aus vielen Beispielen

geläufig iſt, an einem neuen auf. Shakeſpeare ſpricht nicht die triviale Ueberlieferung der Schäferdichter nach, die das Stillleben der Natur an ſich für eine Schule der Weisheit und Zufriedenheit anpreiſen. Er zeigt in dem Gegenſatze dieſes Jacques zu dem Herzoge, daß die Menſchen, die aus dieſem Leben Genuß und Vortheil ziehen wollen, in ſich eine Anlage tragen müſſen, mäßig zu ſein und ſich ſelbſt in der Gewalt zu haben, um das Unglück entwaffnen, das äußere Glück entbehren zu können. Aber dieſer Jacques iſt, nach des Herzogs Ausſage, ſelbſt ein Wüſtling geweſen, der ein ſinnliches und zügelloſes Leben geführt und der nun von dem Einen Extreme zum Anderen übergeſprungen iſt, ein blaſirter Menſch, ein ausgetrockneter Epikureer, ein Ausgeſtoßener des Lebens. Das ſieht der geſunde Orlando ſeiner Tadelſucht in richtigem Inſtincte ab, dem er ein Narr oder eine Null ſcheint; das findet Roſalinde an ihm aus, die ganz aus des Dichters eigenſtem Sinne die beiden Extreme, die Gecken die immer lachen und die Anderen, die die Melancholie auf's äußerſte treiben, „abſcheuliche Burſche nennt, die ſich jedem Tadel mehr als Trunkenbolde bloßſtellen". So auf die letzte Grenze ſeiner trübſinnigen Läſterſucht getrieben, ſpringt Jacques in ein anderes Extrem zurück, indem er ſich wünſcht eines Narren Amt zu bekleiden, um mit Windesfreiheit Alles anzuſtürmen und „den faulen Körper der verpeſteten Welt zu reinigen". Er will, den harmloſen Beruf des Narren ganz verkennend, das Gift, das er aus ſeiner ſchlimmen Erfahrung gezogen, in der bunten Jacke auf die allgemeine Welt ausgießen. Da ſich dazu keine Gelegenheit bietet, ſo wendet er ſich zuletzt, in der bisherigen Rolle bleibend, zu dem Einſiedler Friedrich, „weil von ſolchen Bekehrten viel zu lernen ſei".

Wir haben geſehen, wie der verbannte Herzog ſein Elend in ein lachendes Glück verwandelt hat. Zu ihm ſtoßen nachher die beiden Frauen, Roſalinde und Celia, und Orlando. An ihnen hat uns der Dichter gezeigt, welche Eigenſchaften ſie mit ſich brachten, um das „goldene Zeitalter" in den Ardennen genußreicher als der ſchwer-

ſinnige Jacques mit zu verleben. Die beiden Muhmen kettet ein „mehr als ſchweſterliches Band“ unzertrennlich zuſammen; ſie werden im Romane mit Oreſt und Pylades verglichen; ſchon in dieſer innigen Freundſchaft zeigt ſich die Gabe der Selbſtentäußerung, die ſie aller Eigenſucht fremd macht. Harmlos und gerecht gelobt Celia feierlich, ihrer Roſalinde einſt ihr entzogenes Erbe wiederzugeben; ſie muthet ihr dafür an, fröhlich und heiter zu ſein wie ſie ſelbſt iſt; ſie würde, ſagt ſie ihr, in ihrer Lage anders, glücklicher ſein, und ſie bewährt es nachher, als ſie, mehr Freundin als Tochter, der Vertriebenen in die Verbannung folgt. Roſalinde hat eine Zeitlang des Oheims Neid und Argwohn durch ihr argloſes Weſen, das ſelbſt in Gedanken dem Feinde nichts Böſes wünſcht, entwaffnet; er war hingeriſſen von dem allgemeinen Eindrucke ihres Weſens, das ihr das Lob und das Mitleid des Volkes gewann. Sie trug ihr Leid in „Sanftmuth, Schweigen und Geduld“; die Freundſchaft zu Celia erleichterte es ihr; ſie that ſich ihr zu Liebe Zwang an, heiterer zu ſein als es ihrer Lage zukam. Wir erkennen deutlich die Natur, die auch Lodge in ſeiner Novelle Roſalinden geliehen, die Anlage, ſich zu beherrſchen und dem Misgeſchicke ſeinen Stachel zu nehmen. Aber daß wir ſie darum ja nicht für kalt und herzlos nehmen. Sie fühlt es darum doch tief, daß ſie „von dem Glücke mit Misgunſt geſtraft“ iſt; und wie ihr dann in der Perſon Orlando's ein gleich ſehr von dem Schickſal Getroffener begegnet, verräth ihr überraſchtes Herz wohl, wie zugänglich ſie den lebhafteſten Empfindungen iſt. Die ähnliche glückloſe Lage, die ihr Orlando andeutet, ſein Kampf mit dem Ringer, ſeine Abſtammung von dem alten Freunde ihres Vaters — das Alles hilft ſeinem einnehmenden Weſen, ſie, die ihn ſelber beſiegt, eben ſo ſchnell zu bezwingen. „Ihr Stolz iſt mit ihrem Glücke gefallen“; ſie gibt dem Sieger eine Kette, die ſogleich ihr Schickſal und ihre gleichſam ererbte Liebe verknüpft; ſie enthüllt ſich, da ſie nur Momente ihn zu ſehen hat, raſch und unwillkürlich, ſie kehrt noch einmal zu ihm zurück, ſie ſagt es ihm ſogar, daß er noch Andere beſiegt habe

als ſeine Feinde; und gleich darauf finden wir ſie in ihre Liebe klaftertief verſunken. Man ſieht wohl, daß hier eine heftige Leidenſchaft zu meiſtern iſt; wie ſie ſie meiſtert, dieß iſt nachher die Aufgabe, die ſie bei der ſpäteren Begegnung mit Orlando zu löſen hat. In dieſem Orlando aber ſeinerſeits entdeckt man dann eben ſo leicht die gleiche Anlage eines allerdings reizbaren Temperamentes, aber auch zugleich der Faſſungskraft, die es zu bändigen weiß. Er iſt von ſeinem Bruder bäuriſch erzogen und wie ein Knecht behandelt; er fühlt den Schaden ſeiner mangelnden Erziehung mehr als den unterdrückten Adel ſeiner Geburt; „der Geiſt ſeines Vaters regt ſich in ihm"; er will nicht mehr die unwürdige Behandlung dulden; und da Oliver in ihm die Ehre des Vaters angreift, faßt er den älteren Bruder an, aber nicht ſo daß er, wie in dem Romane, ſich gegen ihn bis zur Gewaltthat vergäße, daß er Rache für Nachſtellung übte, ſondern er iſt auch im Zorne Herr ſeiner ſelbſt. Das Gefühl ſeiner Nichtigkeit ſtreitet ſich in ihm mit einer ehrgeizigen Strebſamkeit. Er ſucht den Kampf mit dem gefürchteten Ringer Karl, zufrieden den Tod zu finden, da er ja keine Ehre zu verlieren und keine Freunde zu betrüben hat, aber auch hoffend, ſich durch den Sieg zu empfehlen und vor dem Bruder ſicher zu ſtellen. Statt deſſen reizt er dadurch den Herzog zu Mistrauen und Oliver bis zu Anſchlägen auf ſein Leben, und obgleich er ſo eben erſt ſeine Kraft erprobt hat, wandert er doch lieber in die Irre, als daß er der Tücke ſeines Bruders begegnete. So iſt er nachher im Walde raſch entſchloſſen, ſeinem verſchmachtenden alten Diener in der Sorglichkeit kindlicher Treue, in der Stärke eines gereizten Wildes, mit dem Schwerte und mit Gewalt das Leben zu friſten, aber er wird auch gleich wieder zahm wie ein Lamm, da er freundliche Willfahrung findet. So iſt er ſpäter, da er ſeinen Bruder ſchlafend im Arme der Todesgefahr ſieht, nicht unverſucht zur Rache, aber die Bruderliebe gewinnt es über ihn. Ueberall gewahrt man eine geſunde, ſicher auf ſich ſelbſt und ihrer inneren Kraft ruhende, gefaßte Natur eines Jünglings, der einen ganzen Mann

verspricht. Alles offenbart an ihm ein Naturkind, das mitten in der verderbten Welt rein und unversehrt geblieben ist. Welch ein beschämender Gegensatz gegen den Lästerer Jacques', dem er auf seine Einladung mit ihm über die arge Welt zu schimpfen, erwidert: er wolle kein lebendes Wesen schelten, als sich selbst, an dem er die meisten Fehler kenne! Wie unschuldig erscheint der junge Hercules in seiner wortkargen Blödigkeit, als ihn die Liebe umgeworfen hat, als ihm Rosalinde ihr kostbares Geschenk und ihr kostbareres Geständniß macht und Er nicht Sprache findet, für das Eine zu danken und das Andere zu erwiedern!

Man wird in allen diesen Zügen, bei allen Dreien, die Anlage einer natürlichen Widerstandskraft nicht verkennen gegen die Ueberwältigung äußerer Uebel, wie innerer Bewegungen des Gemüthes. Mit dieser Gabe ausgestattet, werden sie überall eine Quelle des Glücks in sich tragen, wie es auch die Frauen in ihrem heiteren Bunde mitten auf dem Schauplatz des Hasses und der Verfolgungen bewährt haben. Die Quelle wird aber allerdings ergiebiger fließen, sobald sie der Hemmungen erledigt, sobald sie den verworrenen und mannichfaltigen Leidenschaften einer rohen und ränkevollen Umgebung entnommen, sich selbst überlassen und auf ihre eigenen Affecte und Empfindungen angewiesen sind. Kaum ist daher das gespannte, unheimliche Verhältniß der Rosalinde zu ihrem Oheim gesprengt, so fühlt sie sich in dem Unglück der Verbannung freier als in dem Glück des Hoflebens; die treue Freundschaft Celia's löst plötzlich ihrer angeborenen Laune, die bisher gebunden lag, die Flügel; die Aussicht auf das Wiedersehen ihres Vaters macht sie unternehmend und kühn; sie besiegt ihre weibliche Furcht und nimmt über sich, die Rolle eines Mannes, und eines beherzten dazu, zu spielen. Der blonde Ganymed in seiner Jägertracht bewährt gleich der erschlafften Celia gegenüber eine gewisse Kraft der Ueberwindung; ihm kann die Ermattung der Reise, kann die Begegnung des Silvius, die seine Liebeswunde neu aufreißt, seine gute Laune nicht stören. Rosalinde trägt ihre

Liebe übrigens ſchweigend mit ſich; nicht ſo der umgetriebene Orlando, der die ſeinige den tauben Wäldern erzählt, den Namen ſeiner Roſalinde in alle Rinden ſchneidet und Gedichte auf ſie, die Verſuche eines begabten Ungeſchulten, an die Bäume hängt. Celia findet den Dichter; unter den Erſchütterungen ihrer Schickſale treffen die zuvor plötzlich Vereinten und Getrennten wunderbar und unverhofft wieder zuſammen; als ſie es Roſalinden ahnen läßt, finden wir ganz die im Innerſten Aufgeregte, die ihres Gefühls kein Hehl ſcheint haben zu können, wieder. Wie ſteigt ihr das Blut in die Wangen! welche Haſt in ihren Fragen! in welche holde Ungeduld bricht ihre Erwartung aus! Ein Zoll breit Aufſchub dünkt ihr eines ganzen Welttheils Länge! Da ſie nun ſeine Anweſenheit erfährt, ihn hoffen darf feſtzuhalten, von keinem neidiſchen Auge verfolgt, in dieſer ſchäferlichen Einſamkeit und Stille ihn ganz und ungetheilt zu beſitzen, da, wo nach den Worten des Romans „die Gelegenheit, der ſüßeſte Freund der Liebe, in den Hütten herbergt", nun ergreift ſie, die vorher am Hofe ſo ſanft, ſo ſchweigend, ſo geduldig war, der neckiſchſte Uebermuth, die beweglichſte Ausgelaſſenheit, eine athemloſe Plauderhaftigkeit: es ſchwillt das Glück in ihr über in eine Springflut, von der man meint Alles fürchten zu müſſen. Allein verliebt wie ſie war, ſagt die Novelle, wußte ſie ihre Pein in der Aſche der Ehrbarkeit zu bergen. Zu lieben, ſagt Roſalinde bei Shakeſpeare, iſt Weiberart, aber auch, es nicht zu geſtehen. Damals, als ſie im Drange des Augenblicks ſich an Orlando verrieth, ſtrafte ſie dieſe ihre eigene Regel Lügen, und Alles, was ſie jetzt in der Behaglichkeit der vollen Muße thut, iſt als ob ſie jenen Fehler wieder gut machen wollte. Die Rollen ſind getauſcht; damals war Er verſchämt ſtockig und ſie war aufrichtig, jetzt iſt ſie zurückhaltend mit ihrer Liebe, mit Perſon und Namen, da Er den Lüften und den Menſchen, wer es hören will, ſeiner Liebe geſtändig iſt. Sie hat ſich damals ihm verrathen, jetzt freut ſie ſich daran, bei der erſten Begegnung *ſein* Geſtändniß von ihm zu erfahren, und ſie ſpielt es durch alle Variationen mit

heimlichem Entzücken, mit vorgegebenem Scherz und Spotte durch. Es fällt nicht schwer, den auf seine Liebe Stolzen zum Bekenntniß zu bringen, daß er der dichtende Lobredner Rosalindens sei; sie findet dann, daß er nicht aussehe wie ein Liebender, daß er nichts von der „nachlässigen Trostlosigkeit" der Verliebten an sich habe: sie möchte gern seine Einsprache hören. Sie will ihm seine Liebe verleiden, um ihre Festigkeit zu erproben; es ist Arznei für sie, wenn er mit seiner ruhigen Verlässigkeit sagt, sie würde ihn nicht von seiner Liebe heilen. Mit ihrem erfinderischen Scharfsinne weiß sie sich dann in die Lage zu versetzen, sie selbst zu sein und doch nicht zu scheinen, des Geliebten Anwesenheit und Liebe zu genießen und sich doch nicht unsittsam dem Ungeprüften hinzugeben, zu lieben wie sie sagte und es doch nicht zu gestehen, und so den Wünschen ihrer ungeduldigen Geduld, ihrer beredten Schweigsamkeit nachzukommen. Indem Shakespeare, dem Romane folgend, so den Boden bereitet, auf dem Rosalinde ohne Verletzung der Sitte ihrer Liebe Raum geben darf, hat er jede ausdrückliche Moralisation vermieden, auf der der Roman breit verweilt, in diesem wie in dem Verhältniß Oliver's zu Celia. Auch da mahnt sich Celia selbst, mit Geduld zu lieben, nicht zu blöde nicht zu vordringlich zu sein, sie gibt sich erst hin da Oliver von Vermählung spricht; die Ehrbarkeit ist auch hier die Lenkerin der Handlungen. Shakespeare hat dieß Verhältniß Celia's sehr kurz behandelt; aus einer Aeußerung noch am Hofe kann man entnehmen, daß sie die Liebesgeschäfte überhaupt kälter und praktischer nimmt als Rosalinde; ihre schnelle Zusage an Oliver ist daher nicht unmotivirt; daß aber auch Shakespeare die rasche Vermählung als einen Damm gegen die Unenthaltsamkeit ansehe, gibt er in Einem Worte zu verstehen. Es hieße die Kraft des Lustspiels schwächen, hätte der Dichter auf den Inhalt der Sittenpredigten des Romanes irgendwie breiter eingehen sollen. Ueberdieß hat er Rosalindens Charakter so gehalten, daß ihn die Wahrheit der Schilderung selbst dieser prosaischen Störung überhob. Sie ist zur Reflexion in sich wenig geschaffen; sie fällt nicht

aus umständlicher Ueberlegung, sondern aus einem natürlichen Instincte, der eine gebotene Gelegenheit mit Geschick ergreift, auf das Auskunftmittel, die Leidenschaft dadurch zu zügeln, daß sie sie in ein Spiel der Einbildung zwingt, Herz und Gefühl dadurch zu meistern, daß sie dem Kopf und dem Geist Beschäftigung gibt. Auf diesem Wege wahrt sie die Sitte und wehrt sich und ihrem Geliebten Melancholie und Traurigkeit ab, und der Dichter gewinnt so in einer ganz anderen Weise, als Lodge in seinem Romane, den ungemeinen ästhetischen Vortheil, daß er in die Trockenheit des Stilllebens diese Quelle von Witz hereinleitet, die in der freien Natur, fern von aller Convenienz, in ungehindertem Laufe sich ergießt. Früher in ihrem väterlichen Hause war die braune Celia die lustigere von beiden Freundinnen, jetzt aber bildet ihre stillere Rückgezogenheit die Folie für den Muthwillen Rosalindens, der in dem unerwarteten Glückstande keine Grenzen hat.

Orlando geht auf das Spiel Rosalindens mehr leidend als selbstthätig ein. In ihren ähnlichen Verhältnissen in der Stadt war Er, wie es dem Manne gebührt, der Thätige und sie die Duldende; in dieser kleinen Liebesintrigue ist das Weib billig die Anstifterin und Leiterin. Er läßt sich, nicht willig nicht unwillig, in den abenteuerlichen Plan ziehen, den Ganymed wie seine Rosalinde zu umwerben. Er fand die Aehnlichkeit Beider aus, er hielt sie Anfangs für den Bruder seiner Geliebten, es ist ihm heimlich und behaglich in ihrer Nähe, er hat für seine Seufzer einen Gegenstand, und welcher Liebende klagte und zeigte nicht gern seine Liebe! Aber bei alle dem ist er in seinem Dienste nicht so feurig, weil in seiner gesunden Natur die kopfhängerische und empfindsame Ader der Verliebtheit nicht liegt. Rosalinde findet, da er die Stunden nicht einhält, man könne von ihm wohl sagen, daß Cupido ihn auf die Schulter geklopft habe, daß aber sein Herz unverletzt sei. In diesem Tone quält sie den Armen, der ihr ja natürlich nicht genug thun kann, und diese zugefügte Qual wird nur durch die andere vergütet, die sie leidet,

sobald sie allein ist. Dann sieht man an ihrer ungeduldigen Laune, an ihrem Schmälen, an ihren Thränen, an ihrer Angst ihn wieder zu verlieren, daß ihre neckische Ausgelassenheit sie wirklich eine Ueberwindung kostet, daß sie in der That Selbstbeherrschung nöthig hat ihre Rolle durchzuführen, daß mit ihrem Muthwillen Zärtlichkeit und Empfindung fortwährend Hand in Hand geht. Dieß könnte man an den Stellen leicht vergessen, wo sie ihn mit angenommener Grausamkeit foltert, wo sie fast herzlos ihm vor seiner Ehe und seiner Geliebten angst und bange zu machen sucht, wo sie die Beobachtungen einer kalten, spöttischen Natur auszulegen scheint. Und da, wo sie ihm (IV, 1.) den nie zu zügelnden, nie zu verblüffenden Witz des Weibes schildert, könnte man vollends angst um den armen Orlando werden. Aber in ihrer Natur liegt durchaus in seltener Vereinigung das richtigste Gleichgewicht der Verstandes- und der Gefühlskräfte; in ihr ist die Gefühligkeit der Viola und der Witz der Beatrice verschmolzen; der Dichter hat ihr eine auffallend freie Zunge geliehen, um ja nicht auf den Fehlgedanken zu leiten, daß bei ihrer Enthaltsamkeit nur eine Spur von conventioneller Sprödigkeit oder von Asceticismus im Spiele sein könnte; Phöbe bezeichnet die Zweiseitigkeit ihres Wesens genau, wenn sie sagt, ihr sanftes Auge stehe mit ihrer scharfen Rede im Widerspruch und heile die Wunden, die ihre Zunge schlägt. Mitten in ihrem Uebermuthe daher, wenn Orlando weggeht, wie plötzlich bricht die Weichheit ihres Herzens hervor in den Worten: Ach geliebter Freund, ich kann dich nicht zwei Stunden missen! wie bietet sie Alles auf ihn schnell zurückzuhaben! wie verseufzt sie dieweil die kurze Zeit der Trennung! Und dann, als statt seiner Oliver kommt und die Geschichte von Orlando's Verwundung erzählt, da fällt sie in Ohnmacht; das ganze Weib kommt in dem verkleideten Manne zu Tage und ihre ganze Liebe bricht aus der Verhüllung hervor. Der Knoten löst sich nun. Oliver durchschaut sie; Ihr ein Mann? sagt er; euch fehlt ein männlich Herz! Sie verräth sich dann weiter, als sie ihm zumuthet, zu glauben, ihre Ohnmacht

ſei Verſtellung geweſen. Er glaubt's ihr nicht. Sie dränge ihm gern die Ueberzeugung auf; er trennt ſich von ihr, indem er ſie ſcherzend auch Roſalinde nennt. Man muß annehmen, Oliver theilte Orlando ſeine Entdeckung mit. Nun iſt die Reihe an Orlando, das Spiel fortzuführen, um ihr die Freude nicht zu verderben, eine kleine Probe für ſeine Geduld. Sie fragt ihn, ob ſein Bruder ihm ihre verſtellte Ohnmacht erzählt? Er antwortet zweideutig: Ja, und größere Wunder als das! Es iſt als ob ſie ſeine Entdeckung fürchtete, da ſie ſchnell dieſe Antwort auf Celia's Verlöbniß bezieht. Jede folgende Rede Orlando's gewinnt an Feinheit, wenn die Rolle ſo verſtanden wird, daß er von nun an weiß, mit wem er zu thun hat. Und ſo wird auch erklärlich, daß zuletzt bei der Enthüllung kaum eine Ueberraſchung Statt findet.

Der Gegenſatz, den die ſchäferliche Epiſode zwiſchen Phöbe und Silvius bildet, wird nun klar ſein; oder ſollte er nicht, ſo müßte man auch dafür die Aufklärung ſich aus dem Romane von Lodge herüberholen, wo er bis zur Plattheit deutlich iſt. In dieſem Hirtenleben herrſcht im Gegenſatze zu dem bewegten Treiben des Hofs und der Stadt Frieden und Ruhe; wo dort Neid und Haß ihre Ränke, ſpielt hier höchſtens die Liebe ihre kleinen Streiche. Die Liebe iſt, nach dem Romane, ſo koſtbar in eines Schäfers Auge als in dem eines Königs; die Gelegenheit und die Treue der Liebe ſind in dieſem Stande mehr zu Hauſe, weil die Einſamkeit den Zug zur Geſelligkeit ſteigert. So finden wir alſo Silvius von einer heftigen und zudringlichen Liebe beſeſſen, von allen jenen tauſend Thorheiten voll, in denen die Verliebten das kleinſte, das ihre Leidenſchaft berührt, für das heiligſte und wichtigſte achten. Die Novelle, ihrer Einen Lehre immer treu, wirft ihm vor, daß ſeine Liebe maaßlos ſei, „daß er ſie nicht mit Geduld zu verbergen wiſſe“. Man ſieht hier deutlich die Gegenüberſtellung gegen die Liebe Roſalindens, die zwar bei Shakeſpeare ſagte, ihre Liebe ſei ſehr nach der Eigenſchaft der des Silvius. Aber dem iſt in der That nicht ſo, ſo wenig als

Rosalinde den Eigenschaften der Phöbe nahe steht, in deren Tone sie sich zwar auch, und ganz in gleicher Weise, allen hyperbolischen Liebesbetheuerungen abgeneigt zeigt. Aber dieß ist bei ihr die gesunde Natur, die jeder Uebertreibung gram ist, bei Phöbe, die der Dichter als eine strenge Schönheit malt (schwarzhaarig, von großen Augen und milchweißen Wangen) ist es Sprödigkeit, Haß der Liebe, der anmaaßende Stolz, über sie siegen zu wollen. Diese weise Mitte, die die beiden Freundinnen suchen zwischen Blödigkeit und Begehrlichkeit der Liebe, wird von Phöbe und Silvius in entgegengesetzter Weise verfehlt. Daß Rosalinde an Beider Eigenschaften einen gewissen Theil hat, das stellt sie eben auf den maaßvollen mittleren Standpunkt, von dem aus sie sich gleich fähig und geschäftig zeigt, den Stolz der Phöbe mit größerem Stolze zu demüthigen, die Demuth des armen Wurmes Silvius dagegen aufzurichten. Zwischen beiden erscheinen die Städterin und ihr Orlando als die eigentlichen unbefangenen Kinder wahrer Natur, den geschraubten Geschöpfen einer conventionellen Dichtung gegenüber gestellt.

Einen anderen Gegensatz bildet das Verhältniß des Narren zu Audrey (Käthchen), das ganz Shakespeare's Zusatz ist. Probstein parodirt in seinen Versen an die rohe Bauerdirne, neben der er sich wie Ovid bei den Geten dünkt, die schmachtende Poesie Orlando's, in seiner falschen Trauung durch Sir Oliver die der Rosalinde und Orlando's durch Celia, in seiner demüthigen Laune, die häßliche Audrey zu heiraten, die ungleichen Verbindungen der Uebrigen. Seine Heirat ist aber nur eine vorgegebene; er geht sie nicht ein, wie Celia, um der Unenthaltsamkeit auszuweichen, sondern um ihr zu fröhnen. Er thut das Gegentheil von Rosalinde und Orlando; er misbraucht dieß Naturleben in der Einsamkeit zu Freibeuterei, in der Absicht, sich von Audrey in passender Stunde wieder loszusagen. Er macht sich die Gelegenheit zu Nutze, die sich hier bietet, ohne die Treue zu besitzen, die nach dem Romane von Lodge dieser Oertlichkeit eigen sein soll. Stadt- und Landsitten erscheinen in ihm in gleicher

Nacktheit. Man sieht aus seinen Reden auf die Zeit zurück, wo er diesem Landleben und seinen Sitten angehört hat, jetzt aber spielt er gerne den Hofmann. Er ist, wie Jacques mit dem Herzog, aus Anhänglichkeit an Celia mit in diese Einsamkeit gegangen, aber nicht aus Neigung; er führt sich wie ein Hofmann auf, wenn er von seiner herablassenden Neigung spricht, wenn er (wie Don Juan den Masetto) den armen Wilhelm abtreibt, wenn er seine Kenntniß des Ehrenkatechismus der höfischen Raufer auslegt, wenn er gegen Corinnus das Schäferleben herabsetzt und in scherzhafter Uebertreibung dieselbe Sünde bei der Fortpflanzung der Schafe findet, wie Jacques ernsthaft bei der Jagd. Und so entwickelt er denn auch seine losen höfischen Sitten der ehrbaren Audrey gegenüber.

In Probstein hat Shakespeare zum erstenmale einen Narren von etwas höherer Natur vorgeführt. In allen früheren Lustspielen haben nur Clowns gespielt, natürliche Narren, deren Witz mehr eingelernt und mechanische Abrichtung, oder in drolliger Unbewußtheit überliefert ist. Nur der in Ende gut Alles gut hatte etwas von der „prophetischen" Ader in sich, die er sich selbst beilegt nach der allgemeinen Ansicht der damaligen Zeit, daß in den Narren, kraft ihrer Eigenschaft, auf dem kürzesten Wege die Wahrheit zu sagen, etwas Göttliches und Wahrsagerisches gelegen sei. Shakespeare huldigte dieser Zeitansicht von der höheren Bedeutsamkeit der Narren, in seiner künstlerischen Thätigkeit wenigstens, ganz und gar. Die Afterweisheit, die aus gelehrter Vornehmheit und Pedanterie oder aus Eigenliebe, aus verdorbenem Geschmack oder Gewissen auf diese Figur der Komödie verächtlich oder tadelnd herabsah, überließ er den Ben Jonsons und den Malvolios, ohne ihrer zu achten. Er hat, wie wir nun oft gesehen haben, sogar den einfältigen, natürlichen Narren, in der Beziehung, die er ihnen jedesmal zu den Handlungen seiner Stücke zu geben wußte, eine tiefere Bedeutung geliehen, ohne zu fürchten, der Natur und Wahrheit Zwang anzuthun; denn wer hätte nicht oft an lebendigen Beispielen erlebt, wie der Mutterwitz die Auf-

gaben, um die sich die Weisen bemühen, mühelos löst und ohne es zu wissen, oder daß ein kindlich Gemüth in Einfalt ausübt, was kein Verstand der Verständigen sieht? Einen höheren Werth als diesen mißt Shakespeare aber den witzigen Köpfen, den eigentlichen Narren bei, die ihre Rollen mit Bewußtsein spielen, denen eine Vollmacht gegeben ist, die Wahrheit zu sagen, den Schleier der bloßen Anstandssitte und der Heuchelei so oft sie wollen zu zerreißen, unter der Maske eigener Thorheit die Thorheit Anderer witzig zu entlarven. Dieß dünkte Shakespeare ein Handwerk, „so voll von Arbeit wie des Weisen Kunst" und so voll Nutzen wie die gesalbte Predigt des Kaplanes. Denn es schien ihm die gewandteste Kenntniß der Welt und der Menschen, ihrer Launen und der umgebenden Verhältnisse, dazu zu gehören, um treffend und weislich diesen Stachel der Scheinthorheit zu gebrauchen; es schien ihm der wachsame und scharfe Geist bewundernswerth, der es verstand und rasch genug war, die verhüllten Schwächen der Menschen zu entdecken und „wie ein Falk auf jede Feder zu schießen, die ihm vor's Auge kommt". Für die Menschen im Allgemeinen aber gilt ihm die Anwesenheit eines Narren als der nützliche Prüfstein ihrer Köpfe und Herzen. Den Parolles, den Malvolio und ähnlichen gewürfelten Schelmen oder eckigen Pedanten sind die Witze der Narren unbequeme „Kanonenkugeln", die den Edelmüthigen, den Schuldlosen, die von freiem Gewissen sind, für leichte „Vögelbolzen" gelten. An diesen Reinen fliegt der Witz des Narren wild und fehl vorüber; die bei dem Schwirren seiner Pfeile zucken, deren Narrheit deckt sich von selber auf, wenn der buntscheckige Mann vielleicht nicht einmal hinzielte. Als das Leben den Spielen der Phantasie noch nahe stand, war diese privilegirte Narrheit ein Handwerk, ein Beruf des Lebens. Gerade in Shakespeare's Zeit tritt sie aus dem Leben zugleich auf die Bühne über, aber damit fing sie auch an aus dem Leben selbst zu schwinden. Das war vielleicht für Shakespeare eine Aufforderung mehr, sie für die Kunst zu retten und zu adeln. Aber es war dieß bei der Rohheit der Spieler und bei der

Neigung des Volkes, gerade nur die plumpen drolligen Späße der Rüpel zu belachen, ſehr ſchwer. Wir haben früher angeführt, welchen Misbrauch die Tarlton und Kempe von dem Privilegium der Narren auf der Bühne machten; ſo lange dieß dauerte, ſo lange die Hauptkunſt dieſer pulcinellartigen Spieler und die Hauptfreude des Publicums war, wenn ſie das Kinn vorſtreckten, die Hände hängen ließen und ihre Pritſche quirlten, konnte Shakeſpeare kaum wagen, eine feinere Rolle dieſes Schlages auf die Bühne zu bringen. Kempe trat zweimal von der Geſellſchaft des Blackfriartheaters ab. Erſt da er und ſeines Gleichen beſeitigt waren, konnte Shakeſpeare jenes feinere Programm im Hamlet für die Spieler des Narren ſchreiben, konnte er die Narren in Wie es euch gefällt, Was ihr wollt und im Lear auf die Bühne bringen. Der Probſtein in unſerem Stücke iſt ſeines Witzes nicht ganz ſo kundig und bewußt, wie die Narren in Was ihr wollt und im Lear; aber er iſt auch nicht auf dem Standpunkte der Coſtard, der Lanz und Lanzelot. Er ſteht an der ſtreitigen Grenzlinie des Inſtinctes und des Bewußtſeins, wo dieſe Rolle am dankbarſten iſt. Jacques ſieht ihn für einen Clown an, der ſich in ſeinem trockenen Gehirne ſeltſame Fächer vollgeſtopft habe mit Anmerkungen, die er dann brockenweiſe von ſich gebe; er hält ihn für einen jener „natürlichen Philoſophen“ (worunter Warburton nichts als einen natürlichen Narren hätte verſtehen ſollen), von denen Probſtein ſelbſt ſagt, ſie kämen weder durch Natur noch durch Kunſt zu Verſtand. Die beiden Frauen nennen ihn abwechſelnd natural und fool; Celia, ihm in's Geſicht, ſchreibt ihm die Stumpfheit des Clowns zu, die der Wetzſtein der Witzigen ſei, während für den eigentlichen Narren mehr die Thorheit der Andern der Schleifſtein ſeines Witzes iſt. Und Probſtein ſelbſt gibt ſich den Schein, als ſei er weiſer als er ſelber wiſſe: er werde, ſagt er, ſeinen eigenen Witz nicht eher gewahr, als bis er ſein Schienbein daran ſtoße. Dagegen ſieht er ſich nach ſeinen Aeußerungen an anderen Stellen über den Clown und den natürlichen Philoſophen weit erhaben, und der

Herzog erkennt wohl die Absicht hinter seiner vorgeschobenen Narrheit; er braucht, sagt er, seine Thorheit nur wie ein Stellpferd, um seinen Witz dahinter abzuschießen.

Ganz dieser zweiseitigen Anlage entspricht nun sein Handeln und Reden in dem Stücke. Er vollführt seine Streiche in der Art der Clowns, bei denen Schelmstreiche auch für Witze gelten. Dagegen hat ihm der Dichter auch, wie der Narr immer gebraucht sein sollte, die Rolle des komischen Chors im Lustspiele übertragen. Wir haben oben gezeigt, in welchen Gegensatz das Verhältniß Probstein's und der Audrey zu dem der übrigen Paare gebracht ist; die idealisirte schäferliche Liebe ist darin von einer realeren Natur parodirt. Diese Gegensätze waren dem Schäferdrama eigen. Thomas Heywood, indem er die Schäferspiele zu Shakespeare's Zeit charakterisiren will, braucht die Worte: „Wenn wir ein Pastoral aufführen, so zeigen wir die harmlose Liebe von Schäfern, in verschiedener Weise moralisirt, indem wir den Unterschied darstellen zwischen der List der Stadt und der Unschuld des Schäferkleides". Man sieht wohl, nach dieser Bestimmung ist Shakespeare's Stück nichts anderes als ein Pastoral; die Sitten von Stadt und Land sind in mehrfache Gegensätze gebracht; die Moral, die der Dichter zieht, mag freilich wesentlich verschieden sein von der, die in den schäferlichen Romanen und Dramen der Zeit gewöhnlich aus jenem Unterschiede von Stadt und Land gefolgert wurde. Shakespeare hat seines Narren Mund zu seinem Stellpferde gebraucht, um seine Meinung von der herkömmlichen Idealisirung des Schäferlebens in der Pastoraldichtung auszusprechen, in demselben Sinne, wie seine Darstellung und die Handlungen in sich sie zu Tage legen. Auf die Frage des Corinnus, wie ihm dieß Schäferleben gefalle, gibt ihm Probstein diese Antwort: „Wahrhaftig, Schäfer, an und für sich betrachtet ist es ein gutes Leben; aber in Betracht, daß es ein Schäferleben ist, taugt es nichts. In Betracht, daß es einsam ist, mag ich es wohl leiden, aber in Betracht, daß es stille ist, ist es ein sehr erbärmliches Leben. Ferner in

Betracht, daß es auf dem Lande iſt, ſteht es mir an, aber in Betracht, daß es nicht am Hofe iſt, wird es langweilig. Inſofern es ein mäßiges Leben iſt, ſeht ihr, iſt es nach meinem Sinne, aber inſofern es nicht reichlicher dabei zugeht, ſtreitet es ſehr gegen meine Neigung. Verſtehſt du Philoſophie, Schäfer?" Mir ſcheint, daß vielleicht alle Schäferpoeſie zuſammengenommen kaum ſo viele reale Weisheit enthält, als dieſe Philoſophie des Narren. Er findet nichts gegen das Schäferleben zu ſagen, aber auch nichts gegen die entgegengeſetzte Art des Lebens, und die ſchlichte Einfalt des Corinnus ſelbſt iſt ihm darin zur Seite, der dem Hofe ſeine Sitten und dem Lande die ſeinigen läßt. Shakeſpeare kannte nichts von der Einſeitigkeit, die das Leben der Welt und der Einſamkeit, eines um des andern willen, verdammte oder verwürfe. Vielmehr findet des Narren Witz gerade den, der blos das Eine kennt, oder wie der Sinn iſt, blos das Eine achtet, „verdammt wie ein einſeitig geröſtetes Ei". Auf keiner der beiden Arten zu leben liegt in der Darſtellung Shakeſpeare's ein Nachdruck des Vorzugs. In keinem von beiden Kreiſen findet er an und für ſich die Bedingung des Glückes oder der Tugend, ſondern das Glück ſieht er am ſicherſten hauſen, nicht an dieſem oder jenem Orte, ſondern in den Menſchen, die für beide und für jede andere Arten des Daſeins eine Anlage und ein natürliches Theil der Befähigung haben; in jenen Menſchen, die ſich, verbannt aus der Welt, nicht elend fühlen, ſo wenig, als wenn ſie aus der Einſamkeit in die Welt zurückgerufen werden. Der Dichter weiß nichts von einem gewiſſen Verhältniß, oder Zuſtande, oder Zeitalter, die eine ſichere Quelle des Glückes wären, aber er weiß, daß es in allen Ständen und Geſchlechtern Menſchen gibt, wie ſeinen Herzog, ſeine Roſalinde, ſeinen alten Adam Spencer, die in ihrem Buſen den Gleichmuth und die Zufriedenheit tragen (die der einzig fruchtbare Boden aller wahren inneren Beglückung) und die ein lachendes Eden und ein goldnes Zeitalter überall hinbringen, wo ſie ſich niederlaſſen.

Viel Lärmen um Nichts.

Der ernſte Theil von Viel Lärmen um Nichts, das Verhältniß zwiſchen Hero und Claudio, iſt der Geſchichte von Ariodante und Ginevra im fünften Geſange von Arioſt's raſendem Roland ähnlich, ein Gegenſtand, der ſchon 1583 dramatiſch behandelt und vor Eliſabeth unter dieſem Titel (Ariodante und Ginevra) aufgeführt war. Arioſt's Epos war 1591 von John Harington überſetzt; jene Epiſode aber war abgetrennt ſchon früher, ſogar zweimal, in's Engliſche übertragen worden; auch Spenſer hatte ſie in den zweiten Geſang ſeiner Feenkönigin mit einigen Veränderungen aufgenommen. In Bandello's 22. Novelle von Timbeo di Cardona iſt derſelbe Stoff behandelt und, nach den Namen der handelnden Figuren zu ſchließen, hat Shakeſpeare dieſe Quelle zu ſeinem Stücke benutzt, ohne auf Arioſt zurückzugehen. Dieſe Novelle nun bot für irgend eine ſittliche Auffaſſung der Fabel dem Dichter nicht entfernt einen Fingerzeig dar; es iſt eine kahle Erzählung, die auch uns zum Verſtändniß des Shakeſpeare'ſchen Stückes nichts gewährt; in dem vorigen Stücke hatte er die breite Moraliſation ſeiner Quelle zu verbergen; in dieſem Stoffe dagegen mußte er den verborgenen ethiſchen Funken erſt herausſchlagen. Shakeſpeare überſetzte die Irrungen zwiſchen Claudio und Hero aus der flachen Novellenpoeſie in das Leben; er tauchte in die Natur eines ſolchen Vorfalls ein; er fragte ſich nach der wahrſchein-

lichen Beſchaffenheit der Menſchen, unter denen er denkbar war; er fand den Grundton, auf den er ein ſolches Gemälde aufziehen müſſe. Es erweiterte ſich ihm der Gegenſtand unter den Händen; die Haupthandlung bekam ein erläuterndes Vorſpiel; die Hauptfiguren (Hero und Claudio) ein bedeutſames Gegenſtück in dem Verhältniß von Benedict und Beatrice, das ganz Shakeſpeare's Eigenthum iſt; dieſe Geſtalten gewannen es ſogar über jene Hauptperſonen; die Intrigue trat, wie es bei unſerem Dichter immer iſt, wie es Coleridge gerade an dieſem Stücke beſonders nachgewieſen hat, hinter die Charakteriſtik zurück; es handelt ſich faſt mehr darum, welcherlei Art die Menſchen ſind, die Viel Lärmen um Nichts machen, als um das Nichts, um das viel Lärmen gemacht wird. Alles Gewicht ſcheint nicht auf der Verwickelung, auf dem äußeren Intereſſe der Kataſtrophe an ſich, ſondern auf der ſittlichen Bedeutung zu liegen, die jene Störung durch den Baſtard Johann für die beiden geſchloſſenen und eingeleiteten, wieder gelösten und noch nicht befeſtigten Verbindungen, oder vielmehr für die Paare, für die Menſchen hat, die dieſe Verbindungen eingegangen ſind. Indem der Dichter auf dieſe Weiſe die Bedingungen des darzuſtellenden Gegenſtandes, die Naturanlage und Charakterbildung der geeigneten handelnden Figuren aufſuchte, iſt er, wie uns ſcheint, auf einen Boden gerathen, der dieſes Stück zu dem gleichzeitigen Wie es euch gefällt in einen förmlichen Gegenſatz ſtellt. Schon äußerlich betrachtet erinnert das neckiſche Witzgefecht zwiſchen Benedict und Beatrice an das ähnliche Verhältniß von Roſalinde zu Orlando zurück, in der Entwickelung der Handlung aber fällt ein entgegengeſetzter Verlauf ſogleich in die Augen. Wo dort ein fürſtlicher Hof mit einem großen Vaſallenhauſe gegenſeitig und in ſich verfallen und in Zerwürfniſſen erſcheint, treten wir hier in einen ähnlichen Kreis, in dem die behaglichſte Verträglichkeit herrſcht. Wo dort das Stück mit feindſeligen Verfolgungen, in einem tragiſchen Charakter, begann, und ſich hernach in den drei letzten Acten zu einem Luſtſpiele von ununterbrochen heiterer Natur entwickelt, da ſpielt hier

umgekehrt in den ersten drei Aufzügen die fröhlichste Laune und nachher droht das Scherzspiel plötzlich in eine förmliche Tragödie umzuschlagen. Wie dort die Menschen im Vordergrunde standen, die von Misgeschicken geschult, mit Fassungskraft, mit Gleichmuth, mit Selbstbeherrschung begabt, über ihr Unglück Meister wurden, so sind wir hier in eine Gruppe von Personen versetzt, die an Glück gewöhnt, vom Glück verwöhnt, bei den schönsten Charakteranlagen in die entgegengesetzten Fehler verfallen sind: in Haltlosigkeit, in eigenliebige Veränderlichkeit, in Leichtsinn und Leichtgläubigkeit, um es in Ein Wort zu fassen in den Wankelmuth, den das selbst schwankende Glück erzeugt, und in dem der Mensch von dem Augenblick allzu abhängig, seines Urtheils und seiner Entschlüsse nicht Herr ist. Und endlich, wo dort jene kräftigen Gleichmüthigen auf der Spitze ihres Unglücks Trost und Linderung in dem sanften Frieden eines abgeschiedenen Stilllebens finden, da werden diese Verweichlichten auf der Höhe ihres Glückes durch einen tragischen Zwischenfall aufgeschreckt, der die schlafferen Naturen aufrüttelt und ihnen eine wohlthätige Warnung auf ihren Lebensweg mitgibt.

Hält man diese Grundanschauung fest, so wird man finden, wie unser Lustspiel bei aller poetischen Freiheit in allen seinen Theilen vortrefflich zusammenhängt, und welch ein tiefer Hintergrund auch hier einer höchst schalen Novellenintrigue gegeben worden ist. Wir treten in das Haus des Gouverneurs von Messina, das von Reichthum und großen Verbindungen gehoben ist und wo ein ganz ungetrübtes Familienglück uns aus allen Verhältnissen und Personen entgegenblickt. Ein heiterer Verkehr lacht uns gleich aus der ersten Scene, dem Empfang eines unbekannten Boten an; ein befreundeter, ehrender Besuch wird angekündigt, der die Fröhlichkeit und Geselligkeit noch steigern soll. Die traulichste Gemeinsamkeit herrscht unter den hohen und niedrigen Gliedern der Familie oder vielmehr des Hauses. Die Diener belauschen die Gäste und statten den Herren ihren Bericht ab; der Oheim Antonio macht sich auf dem Masken-

balle mit dem Kammermädchen zu ſchaffen, und ſie rückt ihm ſeinen wackelnden Kopf auf und macht ſich über ſeinen Verſtand luſtig; ſelbſt gegen die fremden Gäſte nehmen ſich die Zofen der Hero etwas heraus; mit der Tochter und der Nichte Lionato's in Scherzen bis an die Grenze zu gehen, iſt ihnen geläufig. Auf dem ähnlichen traulichen Fuße ſteht ſelbſt die Scharwache von Meſſina mit dem Gouverneur. Die Dogberry und Verges unterhalten ſich mit ihm wie mit jedem anderen Gevatter; in ihrem Amt und Berufe ſind ſie barmherzig und läßig, und laſſen Alles im friedlichen Schlendrian gehen. In der Familie des Gouverneurs iſt Beatrice das heitere Princip im Hauſe, ſie breitet mit einem immer munteren Sinne Luſt und Fröhlichkeit um ſich her. Der Mittelpunkt aber, um den ſich Alles dreht, iſt die Tochter des Hauſes, die ſtille Hero. Sie iſt der Stolz, der Preis und die Liebe des Vaters, gegen die er ſich ſelbſt und Alles in Schatten ſtellt. Ein ahnungsvoll ſanftes Gemüth bezaubert ſie auch wo ſie ſtumm iſt durch den überwältigenden Eindruck ihres keuſchen ſittſamen Weſens. Sie kann keinen Muthwillen üben, als höchſtens hinter der Larve; die unpaſſenden Scherze ihrer Dienerin mag ſie nicht leiden; nachdem ſie der Beatrice ihren wohlgelungenen Streich geſpielt, hält ſie jedes neckiſche Wort ſchonend zurück. Als auf dieſes Bild der Unſchuld jener ſchmähliche Verdacht in der entehrendſten Weiſe geworfen wird, kämpft die Scham einen ſchweigenden Kampf in ihr; ihre feurigen Augen möchten den Irrthum der Verdächtiger ausbrennen, aber ſie kann nicht Worte dafür finden und ſinkt ſtumm in Ohnmacht. Der Einen, die ſie kennt, Beatricen erſcheint ſie, obgleich ſie Nichts für ſich ſpricht und alle Zeichen und Zeugen gegen ſie ſprechen, über allen Argwohn erhaben, wie ſie iſt. Ein ſolches Weſen ſcheint ganz geſchaffen, das Glück und den Stolz einer Familie zu machen, die aus guten, aus ehrenhaften und geehrten Menſchen beſteht.

In dieſen Kreis kommt nun der königliche Prinz von Aragon zu Beſuch. Er war ſchon früher mit ſeiner Umgebung hier geweſen,

Claudio hatte die schöne Hero schon in's Auge gefaßt, Benedict mit Beatrice schon Witzgefechte bestanden, Boraccio schon die Bekanntschaft der Margarete gemacht. Ein Kampf hatte sie entfernt, nach dessen glücklicher Beendigung sie zurückkehren, um einen Monat in behaglicher Erholung zu verbringen. Auch diese Alle sind Kinder im Schooße des Glücks. Der Prinz ist ganz geschaffen zu verwöhnen und sich verwöhnen zu lassen, Glück zu streuen und zu genießen. Er hat einen finsteren Halbbruder, der in Allem das Gegentheil aller der Menschen ist, die wir um den Prinzen herum sehen; er mag ihn deshalb nicht leiden; ein älteres Zerwürfniß ist einer Versöhnung gewichen, aber auch jetzt kümmert sich Don Pedro nicht um seinen Bruder und zieht ihm den neuen Günstling Claudio auffallend vor. Er bedarf der heiteren Unterhaltung um sich her; eines Benedict, dessen Humor nie versagt, noch mehr eines Claudio, der den Stachel der bösen Zunge nicht besitzt, die in Benedict zuweilen unangenehme Wahrheiten spricht, am liebsten Beider, deren neckischer Verkehr ihm eine stete Quelle der Fröhlichkeit offen hält. Dem Einen kommt er entgegen, ihm die reiche Erbin Hero zu schaffen, und dieß Glück heißt er ihn schnell und ohne Zögern ergreifen; den Anderen macht er in Beatrice verliebt und hilft ihm über den Widerspruchsgeist hinweg, der ihn noch lange um dieß Glück hätte ziellos herumgehen machen. Der Verwöhntere von Beiden ist Claudio. Ein Emporkömmling, arm, noch blutjung, hat er im Felde unerwartete Thaten gethan, er hat durch das gewonnene Ansehen seinem alten Oheim in Messina Thränen der Freude bereitet, er hat sich so die Freundschaft Benedict's erworben und die Gunst des Prinzen, der Bastard Johann schreibt ihm „den Ruhm seines Sturzes" zu. Dazu erwirbt er nun die sanfte Hero, der er ein eben so jungfräulich lauteres Wesen entgegenbringt. Er trägt in sich, was ihm ein gerechtes Selbstgefühl geben kann; das Glück steigert es zu einer reizbaren Eigenliebe, wohl selbst zu äußerlicher Eitelkeit. Benedict behauptet von ihm, daß er seit seiner Verliebtheit Nächte schlaflos zubringen könne, um den Schnitt eines

neuen Wamses zu erfinnen; der alte Antonio nennt ihn im Zorn, der wohl übertreibt aber nicht erfindet, einen Modeaffen und eine Zierpuppe; und Boraccio, als er über die Täuschung Claudio's durch die falsche Hero an Conrad berichtet, macht eine weitausholende, nicht zu Ende geführte Betrachtung über die Modesucht, es scheint fast, um von dieser äußerlichen Veränderung eine Anwendung auf Claudio's innere zu machen. Wenigstens lehnt er es ausdrücklich ab, daß diese seine Betrachtung ein ungehöriges Abspringen von seiner Erzählung gewesen sei.

Zwischen diese vom Glücke und vom Wohlleben getragenen heiteren Gemüther tritt nun als ihr einziger Gegensatz der Bastard Johann störend hinein. Ihm hat das Glück nie gelacht, Er freilich auch nie dem Glücke. Er ist von einer angeborenen saueren Gemüthsart, schwermüthig, schwarzgallig, von ähnlichen Dienern umgeben, verschlossen, wortkarg und finster selbst gegen den freundlichen Empfang der liebenswürdigsten Wirthe. Unfähig sich zu verbergen, trägt er seinen inneren Groll und Unmuth Jedem zur Schau und die äußere Versöhnung mit seinem Bruder kann sein unversöhntes Herz nicht verdecken; er will lieber verachtet sein, als mit einem gekünstelten Benehmen Liebe gewinnen. Er ist krank vor Misgunst und Aerger besonders über Claudio, geneigt, ihm jeden bösen Streich zu spielen, bereit seinen vertrauten Dienern jede Hülfe zu solch einem Streiche mit schwerem Golde zu bezahlen. Daß ihm die Scheinversöhnung eine Art Maulkorb anhängt, ist ihm nicht recht; es scheint ein Bedürfniß seiner Natur überhaupt wie seiner gegenwärtigen besonderen Lage, den Freuden- und Friedenstörer zu spielen; er hat Lust, die fröhlichen Freunde Alle zu vergiften, er lebt auf in dem Gedanken, ihnen irgend ein Unheil zu bereiten. Er wirft sich zwischen sie, um die Verbindung Claudio's mit Hero zu kreuzen.

Shakespeare hat dem Streiche, mit dem der misgünstige, vom Glück Vernachlässigte nach der Erzählung der Novelle die glückliche Ruhe der Uebrigen plötzlich aufstört, einen zweiten hinzugegeben,

vielmehr vorausgeschickt, der ihm mehr Spielraum gibt, seine Charaktere zu entwickeln. Boraccio hat seinem Herrn verrathen, daß der Prinz um Hero für Claudio auf dem Maskenballe werben will; der Bastard überzeugt sich, daß dieß geschieht; es scheint ihm wohlzuthun sich selbst glauben zu machen, der Prinz werbe für sich selbst; er verräth die Sache dem Claudio, indem er sich den Anschein gibt, als glaube er mit Benedict zu sprechen. Der unbefestigte, leichtgläubige, veränderliche, aller ruhigen Ueberlegung unfähige Charakter Claudio's bricht bei diesem kleinen Anlasse offen zu Tage. Er kennt doch, Jedermann kennt den boshaften Sinn des Bastards, der ihm den Argwohn gegen den Prinzen beibringt; er weiß doch von dem Prinzen selbst, daß er seine (Claudio's) Rolle bei der Hero spielen wollte; gleichwohl ist ihm das bloße Wort Johann's genug, um seinen Prinzen des Bruchs der Freundschaft und der Treue für überführt zu halten, um von Benedict gereizt und grollend hinwegzulaufen, um in schneller Entsagung seine Hero aufzugeben: Viel Glück mit ihr! sagt er, zwar bitter aber doch leichthin, und Benedict gibt ihm dafür den verdienten Stich, so beendige man einen Viehhandel. Der Unfall weist sich als eine Täuschung aus; er ist in allen Theilen das Vorspiel zu der eigentlichen Handlung, und Shakespeare hat uns mit seiner gewohnten Gründlichkeit an einem geringeren Beispiele vorbereitet und uns die Menschen kennen gelehrt, die nachher eine wichtigere Sache mit eben der Leichtgläubigkeit und Sorglosigkeit behandeln und selbst die vorausgegangene Warnung nicht achten. Durch das Mislingen des ersten unschuldigen Streiches ist zugleich Johann mehr gereizt zu einem zweiten gefährlicheren. Die unglaubliche Verleumdung der Hero wird von dem Bastard dem Prinzen und Claudio zugeflüstert. Der Prinz selbst zeigt sich jetzt von derselben leichtfertigen Natur. Die alten und neuen Erfahrungen mit diesem Manne sind vergessen. Aus jener ersten Täuschung hatte sich Claudio die Regel gezogen, daß man in der Liebe Dienst die eigene Zunge gebrauchen und keinem Anwalt trauen müsse; jetzt zieht er sich nicht für

dieſen Fall die Lehre daraus, daß er bei ſo ſchwerer Belaſtung eines Weſens, die ihm wie Diana erſchien, ſein eigenes Auge brauchen und keinem Kläger, am wenigſten einem Kläger wie dieſem, trauen müſſe. Aber freilich, ſein eigenes Auge ſollte ja von dem Kläger überführt werden! Allein noch ehe es zu dieſer Probe kommt, iſt, ſchon in der bloßen Vorſtellung, Claudio's ſtolze Eigenliebe ſo furchtbar gereizt, daß er den herzlos rachſüchtigen Entſchluß ſchon jetzt faſſen kann, im Falle der Ueberführung vor der ganzen Verſammlung in der Kirche, am Traualtar, Hero's Unehre aufzudecken, und der Prinz ſtimmt unüberlegt dazu bei. Man ſieht wohl, daß dieſer lodernde Entſchluß allein die ſichere Ueberführung geradezu ausſchließt; ſie hätten Hero ſelbſt auf der That ergreifen, aber nicht aus der Ferne bei Nacht und Nebel, belauſchen und ein Schattenſpiel für einen Beweis nehmen müſſen. Man hat das als einen Fehler der Compoſition an Shakeſpeare getadelt, daß Claudio ſo nahe ſollte geſtanden, gehört und doch ſich in eine ſolche Irrung verwickelt haben; allein es iſt dieß nur ein wohlbegründeter Charakterfehler in Claudio. Den Boraccio ſelbſt hat der Dichter dem Claudio den Vorwurf machen laſſen, daß er ſeine eigenen ſehenden Augen habe täuſchen laſſen; die einfältigen Männer der Scharwache läßt er an's Licht bringen, was die Weisheit Pedro's und Claudio's nicht entdecken konnte"; ſie, die nachläſſigen Schläfer, haben den Boraccio auf dem Wort ergriffen, als er ſeinen Betrug an Conrad nur erzählte, jene aber griffen ihn nicht auf der That, da er ſie vollführte, wo für ihre und Hero's Ehre Alles auf dem Spiele ſtand. Die grauſame Abſicht der öffentlichen Scheidung wird nun ausgeführt; der unfertige, unbewanderte Claudio gibt ſeine Hero auf, mit blutendem Herzen zwar, aber blind für die Zeugen der Unſchuld in ihrem früheren und jetzigen Benehmen; ſeine feſte Ueberzeugung von ihrer Schuld irrt ſogar ihren eigenen Vater. Lionato, vom Glücke läßig gemacht wie die Anderen, hat noch vor der Trauung eine Anzeige von der Einfangung der Verbrecher erhalten, deren Verhör noch am Morgen gewünſcht worden

war; er überließ das Anderen. Jetzt, da das schreckliche Unglück über ihn einbricht, findet es ihn fassungslos und gänzlich unbefestigt; er wünscht Hero den Tod, er will sie durchbohren und zerreißen, auch Er, ohne daß er irgend untersucht oder nur, wie der Pater Franciscus thut, beobachtet hatte; jeden Trost und jede Geduld weist er mit Heftigkeit zurück. Man kommt überein, die verleumdete Hero todt zu sagen, ob dieß vielleicht auf Claudio wirken würde; aber der leidenschaftliche Vater verdirbt diese Wirkung selbst, indem er Hero's Tod den Edlen in Verbindung mit einer Herausforderung verkündet! Und der alte Bruder Antonio, der mit dem wackelnden Kopfe, der noch eben dem Lionato seine kindische Aufregung vorgehalten hatte, wird in demselben Augenblicke von demselben fassungslosen, über die schmachvolle Kränkung empörten Familienstolze ergriffen; er machte noch eben den tröstenden Philosophen und geht plötzlich wie ein schäumender Eber los, und will auch sein hinfälliges Leben in die Schanze gegen die jungen kräftigen Beleidiger schlagen. Auf die Beiden macht der verkündigte Tod der Hero nicht die Wirkung, die der Pater Franciscus weise beabsichtigt hatte. Er berechnete diese Täuschung auf Claudio's Veränderlichkeit. Es geschieht so, sagt er, daß wir, was wir haben und besitzen nicht nach seinem Werthe achten; daß wir aber seinen Preis überschätzen, sobald wir es verlieren und entbehren. Aber so freilich wie ihm die Nachricht beigebracht ward, gab Lionato nur einen neuen Lärmen um Nichts hinzu; er brachte Claudio's Gefühl in Streit mit seiner Eigenliebe und mit deren besserem Theil, seinem Selbstgefühle. Die Nachricht verlor so ihren wohlthätigen Stachel. Der alte Leichtsinn spielt nun um so ungestörter seine Rolle fort. Beide Freunde möchten sich die lästige Scene mit dem Alten so schnell als möglich vom Halse schaffen; sie fallen rasch und oberflächlich in einen scherzhaften Ton, der es dem Benedict schwer macht, sein ernstes Geschäft nur anzubringen; sie muntern ihn auf, ihre Melancholie, die nicht tief sitzt, mit seinem Witze zu mildern; seine Ausforderung macht sie nicht betroffen, sondern sie ruft nur Claudio's

Bitterkeit und Reizbarkeit hervor, in der sein Leichtsinn und seine Veränderlichkeit sich abermals abspiegelt. Er fragt wieder nicht um eine Aufklärung oder eine Ursache, die inneren Kämpfe Benedict's gewahrt er nicht, er geht giftig auf die Forderung ein. Wie er auf dem Maskenball den Prinzen, seinen Gönner, gleich aufgab, und bei der Nachtkomödie die Geliebte, so auch jetzt den Freund. Erst da sie von Johann's Flucht hören, wird der Prinz stutzig und ernst, und da sich nun die Täuschung aufklärt, nun allerdings tritt Hero in ihrer ersten Lieblichkeit vor Claudio's Seele zurück; nun da die Schuld auf ihn allein fällt, tritt sein Selbstgefühl von der edelsten Seite heraus. Wie er *seine* verletzte Seele schonungslos gegen das Haus Lionato's rächte, so rächt er jetzt auch die Familienbeleidigung, die er zugefügt, schonungslos an sich selbst, indem er sich willenlos jeder Bedingung und Buße unterwirft.

Der Dichter hat mit einem außerordentlichen Geschicke den tragischen Zwischenfall so geordnet und gestellt, daß der peinliche Eindruck, der vielleicht in der Lectüre zu fühlbar wird, in der Darstellung nicht haftet. Er hat einmal die Scene der inneren Aufregung Claudio's bei der Belauschung der Hero nicht auf die Bühne gebracht, um so die trüben Stimmungen zu sparen und um die noch zurückgebliebene Scene, wo der lauschenden Beatrice ihre Falle gestellt wird, nicht zu schwächen. Die burlesken Scenen der Gerichtsdiener, deren Bezüge auf die Haupthandlung wir angedeutet haben, treten sodann erst mit der Vorbereitung der tragischen Ereignisse ein, um diesen ein Gegengewicht zu halten, das sie nicht zu lebhaft wirken läßt. Vor Allem aber wissen wir bereits die Urheber der Täuschung in Haft, ehe die Beschämung der Hero in der Kirche Statt hat; wir wissen daher, daß all der Lärm um ihre Unthat und ihren Tod um Nichts ist. Diesem Takte des Dichters im Bau seines Lustspiels entspricht der andere in der Anlage des Charakters Claudio's und in dem ungemein glücklichen Gegensatze, den er ihm in Benedict gegeben hat. Was den Charakter Claudio's angeht, so hat

Shakespeare die Bestandtheile in dieser Natur so gemischt, er hat seinem flatterhaften Sinn und seiner leichten Jugend einen solchen guten Grund von Ehre und Selbstgefühl gegeben, daß wir bei aller Misbilligung seiner Handlungsweise an seinem Charakter nicht irre werden dürfen. Veränderlich wie er ist, hält er bei keiner seiner Wahlen von Freunden und Geliebten standhaft und prüfend aus, wie er sie auch nicht stetig prüfend getroffen hatte; bei der leichtesten Erschütterung der eingegangenen Verhältnisse ist er von dem ersten Eindrucke überwältigt und ohne die Willenskraft, den Dingen auf den Grund zu gehen. Dieß wäre ein gehässiger und verächtlicher Charakter, wenn die Veränderlichkeit nicht mit der Reizbarkeit eines zarten Ehrgefühls versetzt wäre. Unsere Theilnahme an Claudio ist durch diese Mischung der sittlichen Elemente in ihm gesichert; aber der Grund für ein Lustspiel und einen Lustspielcharakter scheint in ihm und in der ganzen Handlung nicht gelegt zu sein, in die Claudio verwickelt ist. Man scheide Alles Andere aus, und man wird einen peinlichen Eindruck, keinen heiteren zurückbehalten. Der Dichter hat also das Verhältniß von Benedict und Beatrice hinzugefügt, um dem ernsteren Grundbestandtheile des Stücks ein heiteres Gegengewicht und diesem das Uebergewicht zu geben. Diesen beiden Figuren ist dieselbe Eigenliebe, dieselbe Verwöhnung vom Glück zu Theil geworden, wie dem Claudio. Aber statt dessen Veränderlichkeit spielt in ihnen nur, was wir mit einer feinen Unterscheidung Wankelmuth nennen, vor. Wir beziehen den Begriff der Veränderlichkeit auf das unbeständige Schwanken nach getroffenen Entschlüssen, den Wankelmuth auf die unbefestigte Gesinnung und Neigung vor denselben; die Veränderlichkeit äußert sich in Handlungen, sie führt schädliche Folgen nach sich und muß dadurch verachtet oder gehaßt machen; der Wankelmuth äußert sich nur in contrastirenden inneren Vorgängen, die von Natur unschädlicher Art sind, und dieß ist der Grund, warum er der Komödie einen vortrefflichen Stoff entgegenbringt. Weniges ist daher auch auf der Bühne von so wahr-

haft komiſcher Kraft, als dieſe beiden Figuren, Benedict und Beatrice, die in England bis auf den heutigen Tag ihre Volksthümlichkeit nicht verloren haben. Shakeſpeare's Zeitgenoſſe Leonard Digges nennt ſie neben Falſtaff und Malvolio als die Lieblinge des damaligen Publicums, die in einem Nu Parterre, Gallerie und Logen füllten, während die Luſtſpiele Ben Jonſon's oft nicht das Feuer und die Thürhüter bezahlt machten. Und noch vor nicht lange konnte man Viel Lärmen um Nichts in dem Prinzeſſintheater in London wie nach einer glücklichen Tradition aufgeführt, jene beiden Hauptrollen verhältnißmäßig ſehr gut ausgeführt ſehen, von Spielern, die vielleicht nicht übergroße Begabung beſaßen, die aber an ihrem Spiele gegenſeitige Freude hatten, deren Spiel wie im Stücke ſelbſt ein Kampf und ein Ringen war, wie man es einſt in der Darſtellung dieſer Charaktere durch Garrick und Mrs. Pritchard gewöhnt war.

Die Charaktere von Benedict und Beatrice genau zu verſtehen, fordert die aufmerkſame Prüfung jedes Wortes und Winkes, die der Dichter reichlich über ſie an die Hand gibt. Den Benedict nennt der Prinz in ernſter Unterredung von edler Art, von erprobter Tapferkeit und bewährter Rechtſchaffenheit. Wir finden ihn, wo wir ihn handelnd beobachten können, dem Prinzen gegenüber wahr und aufrichtig, als auch Er ihn treulos gegen Claudio glaubt; und bei dem Fall der Hero weniger leichtſinnig als die beiden anderen Freunde; er iſt der einzige der ſogleich an einen Streich des Prinzen Johann denkt. Von unverwüſtlichem Humor, von einer unbezähmbaren Sucht ſich zu necken und zu reiben, iſt er, wie alle Humoriſten Shakeſpeare's, aller Empfindſamkeit, aller Schwärmerei abgeneigt, ein Spötter der Dichtung und der Liebe. Hört man ſeine neckiſche Feindin Beatrice, ſo haben wir mit einem veränderlichen Manne zu thun, der ſeine Freundſchaften wie eine Modeſache wechſelt, mit einem feigen Prahler aber tapferen Eſſer, mit einem ſelbſtgefälligen Plauderer, einem Spaßmacher, der ſeinen Witz zu Verleumdungen misbraucht, und der aus Eitelkeit melancholiſch wird, wenn einmal ſeine

Scherze nicht belacht werden. Von diesen üblen Nachreden haftet nichts ernstlich auf ihm als der Spitzname des Lustigmachers; er geht mit sich selbst stutzig und unangenehm berührt zu Rathe, ob ihn seine lustige Ader in der That in diesen Ruf gebracht habe. Der Stolz des Verstandes ist die starke Seite seiner Eigenliebe, die in ihm mächtig ist wie in Claudio, die in ihm zu Tage kommt und reizbar und empfindlich wird, sobald ihm im Ernste ein tadelnder Vorwurf gemacht wird. Sie kommt auch in dem ekeln Geschmack zu Tage, den er auslegt, wenn von seiner Beziehung zum anderen Geschlechte die Rede ist. Er bildet sich ein von allen Frauen wohl gelitten zu sein, ihm aber ist keine recht; die ihn reizen soll, soll alle erdenkbaren guten Eigenschaften in sich vereinigen. Wenn er aber an alle guten Eigenschaften der Frauen glaubt, so glaubt er nicht an ihre Treue; das Mistrauen ist eine Quelle seiner Abneigung gegen die Ehe, die er sich mehr und mehr eingeredet hat. Er hat sich aus dieser Ueberzeugung von der Veränderlichkeit der Frauen und aus Eitelkeit in die Rolle eines verstockten Ketzers in Verachtung der Schönheit, wie Claudio sagt, nicht ohne sich Gewalt anzuthun, hineingearbeitet; er treibt öffentliches Spiel mit dieser Verachtung; er bietet die Wette und fordert den schonungslosesten Witz gegen sich heraus, wenn er je heiraten würde.

Für ein Wesen von Beatrice's scharfem Witze hat diese Stellung, die Benedict gegen ihr Geschlecht einnimmt, eine zwiefache Herausforderung gegensätzlicher Art: ihn zu züchtigen für seine Anmaaßung und ihm eine bessere Meinung beizubringen. Sie ist nach dem ernsten Urtheile derer, die sie kennen, mit unbestreitbaren geistigen und sittlichen Vorzügen ausgestattet, aber sie liegen unter der Hülle einer steten Fröhlichkeit verdeckt. Sie ist, wie sie sagt, unter einem tanzenden Stern geboren, nur geschaffen, Alles in Scherz und Nichts in Ernst zu sagen, sie macht Methode daraus ihr Herz auf der Windseite der Sorge, jeden unangenehmen Eindruck von sich fern zu halten; von melancholischen Elementen hat sie Nichts in sich; sie

iſt nur ernſt im Schlafe und ſelbſt dann nicht, ſie erwacht lachend über Träumen von tollen Streichen. Um ſie her mag man ſie nur in ihrem heiter belebten Weſen ſehen; ihre Scherze ſind gegen freundliche Umgebung freundlicher Art, und wo ſie zu verletzen fürchtet, bittet ſie wegen ihrer Dreiſtigkeit um Vergebung. Hört man freilich Benedict von ihr ſprechen, ſo iſt ſie ein böſes gefährliches Weib, eine Ate in ſchönem Putz, eine Furie und Harpye, deren Abweſenheit die Hölle friedlich macht, von eben ſo ſchneller als giftiger Zunge. Und an dieſen Ausfällen iſt ſo viel wahr: ſie iſt Benedict an raſchem, ſchlagendem Witze überlegen; ſie beſitzt zu der äußerſten Beweglichkeit der Zunge auch die des Auges, der ſcharfſichtigen Beobachtung; und eine ähnliche Eigenliebe wie in Benedict, ein Stolz auf ihre Gaben verführt ſie, von ihnen auch einen gefährlichen Gebrauch zu machen. Sie wird grade ſo wie Er getroffen und empfindlich berührt, wenn ſie ein ernſter Tadel trifft; die gerade, die die ſchlimmen Seiten aller Menſchen ſchonungslos geißeln, wollen die ihrigen nicht aufgedeckt haben. Sie hat denſelben heiklen Geſchmack in Bezug auf die Männer, wie Benedict gegen die Frauen; ſie hat eine Reihe von Freiern weggeſpottet; die jungen und alten, die plauderhaften und ſchweigſamen ſind ihr nicht recht. Benedict vollends gegenüber reizt es ſie unwiderſtehlich, ſeine Verachtung der Frauen mit größerer Verachtung der Männer, ſeinen Witz mit gröberem, ſchnöderem Witze zu ſtrafen. Sie erklärt ſich in dem Punkte mit ihm einig, um einen deſto ſchrofferen Gegenſatz gegen ihn zu bilden. Sie ſpielt die geſchworene Veſtalin, die ſich freut ihre Affen zu den Pforten der Hölle zu führen und mit den Junggeſellen im Himmel ſelig zu ſein; ſie will lieber Alles hören als eines Mannes Liebesſchwüre; Werben, Heiraten und Bereuen ſteht ſie in nothwendiger Reihe einander folgen; und in derſelben Spannung ihres Widerſpruchsgeiſtes verſchwört auch ſie gegen ihren Oheim, je einen Gatten zu nehmen.

Dieſe ſtolze, anmaaßende, ſelbſtüberhobene Verachtung Beider

gegeneinander und gegen das andere Geschlecht soll dann, in einer plumpen Schlinge gefangen, einen komischen Fall fallen. Das Netz, das die Freunde ihnen stellen, ist zwar einfach, aber auf die Charaktere und ihr Verhältniß sehr wohl berechnet. Sie sind Beide eigenliebig, aus Eigenliebe wählig, aus beiden Ursachen auf eine Verschmähung des ganzen anderen Geschlechts und auf eine ausschließliche Beachtung Einer Ausnahme gefallen, die gerade ihrer Eigenliebe trotzt. Diese Ueberspannung bedingt gerade den Umschlag der so hartnäckigen Abneigung, zu der sie sich bekennen. Denn in ihrem Innersten verschworen gegen alle Liebe sind doch Beide nicht. Wenn es Benedict mit sich überlegt, so findet er freilich den Abfall und den Wankelmuth Claudio's in dieser Beziehung sehr lächerlich, aber er verredet es doch gar nicht, daß ihm in einem außerordentlichen Falle das Aehnliche geschehen könne. Gelitten von allen Frauen, wie er sich glaubt, nur von Beatrice nicht, ist ihm schon dieß allein Sporn genug, sein Auge gerade auf sie zu leiten; schöner als die kleine Hero findet er sie ohnehin von Anfang an. Beide sind in ihrer heiteren Natur und ihrer Scherzgabe viel zu ausschließlich auf einander gewiesen, als daß ihr neckischer Krieg nicht ein Anfang des Friedens und ein Keim der Liebe sein sollte. Denn Beatrice ihrerseits ist von dem Reiz der Liebe und Ehe ebensowenig ganz ungefesselt. Wie nimmt sie doch einen so behaglichen Antheil an dem Glücke Hero's und Claudio's! wie sanft neckend kehrt sie dreimal zu dem Brautpaare zurück und wünscht ihm Freude! wie entschlüpft ihr mitten durch der Seufzer, daß *sie* in einem Winkel sitzen und heigh ho nach einem Manne rufen müsse! Sie hat doch schon darüber nachgedacht, welche Ermäßigung in Benedict's Wesen vor sich gehen müsse, wenn er ihr gefallen sollte, da wo sie ihm zu seiner Plauderhaftigkeit halb den Ernst und das Schweigen des Prinzen Johann wünscht. Sie forscht in der Eingangsscene bei dem Boten gar angelegentlich nach all seinen schlechten Eigenschaften, um seine guten zu hören, und später gesteht sie uns, daß sie seinen Werth nicht blos aus Berichten

kennt. Sie wird wohl schon früher gethan haben, was sie später thut, daß sie seine Tugenden verunstaltete und dann seufzte, er sei der schönste Mann in Italien. Gleich an Natur und Geist wie sie geschaffen sind, hat sie so ein gleiches Wohlgefallen aneinander halbwegs entgegengeführt, aber ihr Widerspruchsgeist hält sie zur anderen Hälfte getrennt und droht sie selbst wohl auseinander zu halten auf die Dauer. Bei dem Maskenballe gerathen sie gegenseitig in den zweifelnden Glauben, daß sie ernstlich eine schlechte Meinung von einander haben. Sie glaubt, er habe übel von ihr gesprochen, sie ist wohl selbst gereizt darüber, daß er ihr sagte, sie habe ihre witzigen Einfälle aus den „hundert lustigen Erzählungen" entlehnt; Er ist seinerseits verstimmt darüber, daß sie ihn des Prinzen Lustigmacher genannt hat. Gerade auf diese Misstimmung folgt der Anschlag der Freunde, sie in einander verliebt zu machen. Sie bauen ihren Plan auf die Eigenliebe Beider. Jedem von Beiden sprechen sie zuerst sein eigenes Lob, jedem führen sie den Werth des Anderen zu Gemüthe; vor Jedem sprechen sie den Tadel der Welt über ihren Stolz aus, und eines Jeden Stolze schmeicheln sie dadurch unendlich, daß ein so preiswürdiges, ein so schwer besiegbares, ein selbst in der Niederlage noch trotziges Wesen zu seinen Füßen liege.

Diese geschmeichelte Eigenliebe ist der Köder, an dem sich Beide besinnungslos fangen lassen. Sie bekennen sich zu ihrem Stolze und ihrem abstoßenden Wesen und nehmen sich ohne den geringsten Scrupel vor, die Leiden des Andern zu heilen und die Liebe zu vergelten. Nur Er erinnert sich seines Wankelmuthes, zu dem er sich am Schlusse des Stückes ausdrücklich bekennt, und des Spottes, der ihm von den Freunden für seinen Abfall von seinen Vorsätzen droht, aber er geht leicht darüber hinweg; dem sinnigeren, tiefer getroffenen Weibe fällt dieser Widerspruch mit sich selbst gar nicht ein. Beide werden weiterhin in dem Glauben an ihre gegenseitige Verliebtheit noch bestärkt, indem die Fallensteller in ihren Reden wie zufällig etwas durchblicken lassen von dem, was Beiden ein Geheimniß sein

ſoll. Ich weiß auch, wer ihn liebt, ſagt Claudio zu Benedict, und Margrete neckt Beatrice auf eine ſtachelige Weiſe mit ihrem Verehrer; beide müſſen das für eine neue Beſtätigung halten deſſen, was ſie ſchlau abgelauſcht zu haben meinen. Ihr iſt nun krank zu Muthe; ſie hat ihren Witz verloren und Margrete hebt ihn gegen ſie auf; ſie ſeufzt nun unwillkürlich ihr heigh ho nach dem Manne ihres Herzens. Benedict aber wird ſchweigſamer; er gibt Zahnweh vor, um noch dem Spotte der boshaften Freunde zu entgehen; er wird auf der Bühne in ſorgfältigerem Anzuge erſcheinen, wie er es früher von Claudio hänſelnd ausgeſagt hat; wenn ſie ihn über ſeinen gebürſteten Hut und ſeinen Biſamgeruch foppen, werden ſie ihm Hut und Taſchentuch wegſchnappen und ſich zuwerfen, während Er in einer komiſchen Wehrloſigkeit dem Witze der ſchonungsloſen Spötter preisgegeben ſteht zu ſeiner billigen Strafe. Bei all dieſer Veränderung würde es beiden Verliebten ſchwer geworden ſein, den Ton aus ihrer feindſeligen Neckerei zu einer ernſten Erklärung herauszufinden, die Schlußſcene ſelber beweist das ſogar noch, nachdem die Ereigniſſe ſchon zu dieſer Erklärung geführt haben. Dieß geſchieht durch die herzloſe Scene, die Claudio der Hero in der Kirche ſpielt. Die beſte Natur der Beatrice bricht über dieſer ſchnöden Mishandlung zu Tage. Ihre treue Liebe zu Hero, ihre tiefe Ueberzeugung von ihrer Unſchuld, ihr Ingrimm über die angelegte Bosheit ihrer öffentlichen Entehrung regen ihr ganzes Innere auf und verkehren es in ein grelles Gegentheil von dem, was wir bisher in ihr geſehen. Dieſe Scene, wenn ſie von jeder Fratze fern gehalten wird, wenn ſie ganz in den erſchütterten Gefühlſtand dieſer lebhaft empfindenden Naturen herüberführt, ohne gleichwohl in einen ſentimentalen Ton zu fallen deſſen ſie nicht fähig ſind, iſt von einer unendlichen Wirkung. Gram um Hero und um ihres Hauſes Ehre macht Beatrice mild und weich und aufgelöst in Thränen; dieſe glückliche Stunde erleichtert beiden ihr ernſtes Geſtändniß. Es verſucht aber auch dieſe Stunde des Unglücks die nur an Scherz und Neckerei Ge-

wöhnten mit einer ſchweren Prüfung, nach deren Beſtehung wir erſt überzeugt ſind, daß dieſe begabten Naturen auch des Lebensernſtes nicht ermangeln, der eine ſchwere Lage nicht mit Leichtſinn überſpringt. Dieſe Gabe hätten wir eher dem Claudio zugetraut, aber ſie findet ſich mehr in dem humoriſtiſchen Paare, das ſich das Leben nicht ganz ſo leicht macht, das ſich wenigſtens an Wahrheit gewöhnt hatte. Beatrice bringt Benedict in die grauſame Wahl zwiſchen ihrer Achtung und Liebe und dem Verhältniſſe zu ſeinem Freunde. Sein großes Vertrauen auf ſie, auf ihr unerſchüttertes Vertrauen zu Hero, läßt ihn ſeine ſchwere Entſcheidung treffen, bei der er ſich ganz anders männlich und beſonnen benimmt, als Claudio in ſeinen Verwickelungen. Das ungezähmte Füllen, die Beatrice, erfährt zugleich, wie das männlichſte Weib eines Beiſtandes für ihr Leben in gewiſſen Fällen nicht entrathen kann; ſie hat zugleich ihren Benedict in einer Lage geſehen, wo er ihrem Ideal eines Mannes entſprach, der aus Heiterkeit und Ernſt richtig gemiſcht ſein ſollte. Selbſt Schlegel fand dieß gut gedacht, daß Shakeſpeare dieſen Freunden des Scherzes, um ſie nicht mit Luſtigmachern von Gewerbe verwechſeln zu laſſen, einen Punkt gegeben habe, worüber hinaus ſie keinen Spaß verſtehen. Das ganze Hereinbrechen dieſes Unfalles, wie er in ſeinen Folgen auch dieſes fröhliche Paar ergreift, hat etwas ſchlagend Aehnliches mit dem Ausgange von Verlorener Liebesmühe. Dort prüft Roſaline erſt auf die Mahnung des Schickſals den lieben Spötter Biron, hier prüfen die Geſchicke Beide ſelbſt und finden ſie gerüſtet für jeden ernſten Lebensgang. Benedict geht mit dem Geſtändniſſe ſeines Wankelmuthes ab, aber es iſt ein überſtandener Schwindel, und wir dürfen für die Beſtändigkeit wie für die Verträglichkeit dieſes Paares nicht in Sorgen ſein. Der Dichter hat ihnen zwei glückverheißende Namen mit in das Leben gegeben.

Nicht alle Leſer des Stückes haben dieß ſo angeſehen. Mrs. Jameſon wollte wenig Hoffnung auf den häuslichen Frieden dieſes kriegeriſch werbenden Paares ſetzen; Campbell ging ſo weit, Beatrice

ein widerwärtiges Weib zu nennen. Wir wollen bei dem Anlaß dieſer Aeußerungen nicht ſpeziell auf ihre Beleuchtung eingehen, ſondern nur zwei allgemeine Bemerkungen an ſie knüpfen, die hier am Orte ſein dürften. In Bezug auf den Werth der humoriſtiſchen Charaktere Shakeſpeare's an ſich muß man ſich von der Vortrefflichkeit und Gewandtheit ihres Witzes und ihrer geiſtigen Kräfte nicht verführen laſſen, einen Schluß von da auf ihre ſittliche und allgemeine menſchliche Schätzung in den Augen des Dichters ſelbſt zu machen. Wir haben dieß nun zu oft Gelegenheit gehabt zu bemerken, als daß wir darauf hier noch einmal verweilen wollten. Aber auch für die Luſtſpielcharaktere überhaupt iſt es gut, wenn man ein für allemal feſthält, daß man ſich hier in einer Art Geſellſchaft umdreht, in die Shakeſpeare nie Züge einer tieferen Natur oder gewaltiger Leidenſchaften eingetragen hat. Große und erhabene Tugenden und ſchwere Laſter ſpielen auf dieſem Boden überhaupt nicht mit, es ſei denn in den Stücken, die wir nach unſerer Unterſcheidung mehr Schauſpiele als Luſtſpiele nennen würden, im Kaufmann, in Cymbeline, in Maaß für Maaß. Es ſind nur leichtere Fehler und leichtere Vorzüge, die hier die Menſchen entſtellen oder auszeichnen, und die höchſte Auszeichnung, die hier auf den vortretendſten Charakteren liegt, wird immer nur vergleichsweiſe zu verſtehen ſein. Der tragiſche Kampf mit ungeheuren Leidenſchaften, der Stoß auf die dunkeln Mächte die die Geſchicke der Menſchheit lenken, die Thaten ungewöhnlicher Aufopferung und Willensſtärke, ſind hier nicht zu finden; ſie würden den Charakter des Luſtſpiels zerſtören, das auf die Schwächen der Menſchennatur gerichtet iſt, das ſich daher in dem gewöhnlichen Gleiſe des geſelligen Verkehrs, unter Menſchen von alltäglicherer Art bewegt. Wenn man von dieſer Seite her in Beatrice wie in Benedict realere Naturen ſieht, die allerdings mit Petruccio und Katharine nicht zu vergleichen ſind, aber auch auf der andern Seite nicht einmal die ideellere Färbung von Roſalinde und Orlando tragen, ſo hat man Recht. Nur darf man in Shakeſpeare's

Sinn auch dieſe derbere, reale Natur nicht verachten; man darf ſie in ſeinem Sinne ebenſowenig überſchätzen. Will man, was gerade Beatrice und die Frauen dieſes Schlages in Shakeſpeare angeht, der eigenen Schätzung des Dichters auf den Grund kommen, ſo würde man bei genauer Erwägung leicht zum Ergebniß gelangen, daß dieſe bei ihm ſelbſt vielleicht in verſchiedenen Perioden eine verſchiedene geweſen war. Wir haben früher darauf aufmerkſam gemacht, wie in den Stücken der erſten Periode Shakeſpeare's auffallend viele bösartige Weiber erſcheinen; die eigene Erfahrung ſchien damals dem Dichter keine vortheilhafte Anſicht von dem weiblichen Geſchlechte eingeflößt zu haben. In der zweiten Periode herrſcht ein anderer Typus von Frauencharakteren vor. Man wird unter der Silvia in den Veroneſern, Roſaline und ihren Begleiterinnen, Portia und Neriſſa, Roſalinde und Beatrice eine gewiſſe Familienähnlichkeit nicht verkennen. Alle beſitzen in verſchiedenen Graden die witzige Ader, die ſie zu Meiſterinnen der Unterhaltung macht, die, wie ehrbar die Herzen auch ſind, doch die Zunge oft unehrbar reden läßt; ſie haben faſt Alle eine vorwiegende Ausbildung des Verſtandes, der intellectuellen, oft auch der Willenskräfte, eine Ausbildung, die zuweilen ſelbſt über die Grenze der weiblichen Natur hinauszugehen ſcheint. Sie haben Alle mehr oder weniger etwas unweiblich Vordringliches in ihrer Natur, etwas Herrſchendes und Ueberlegenes; und die Männer in ihrer Nähe und Berührung ſpielen daher auch mehr oder minder eine untergeordnete, geringere Rolle, oder haben auf alle Fälle Mühe, ſich den Frauen ihrer Wahl gleichzuſtellen. Shakeſpeare muß damals in London, bei dem erweiterten Kreiſe ſeiner Bekanntſchaft, bei ſeiner Berührung mit den höheren Ständen, Frauen kennen gelernt haben, die ihn plötzlich aus ſeiner früheren Verſtimmung über das Geſchlecht zu einer hingegebenen Bewunderung emporgeriſſen haben. In ſeiner Portia hat er ein weibliches Ideal geſchildert, das an Vollkommenheit ſtreift, das an Willensſtärke und Selbſtüberwindung, an Geiſt und Umſicht keinem Manne ſie zu überbieten

gestattet. In seinen späteren Werken hat Shakespeare diese Art weiblicher Ideale mehr fallen lassen. Eine noch tiefere Vertrautheit mit der weiblichen Natur ließ ihn zuletzt mit größerem Wohlgefallen auf der Gemüthsseite des Weibes weilen, und er zeichnete dann in jenen wenigen Linien die sinnigen Geschöpfe, die mehr in der Sphäre des instinctiven Lebens beharren welche dem Weibe angewiesen ist, die unzüchtige Reden eben so sehr wie solche Handlungen meiden, die der intellectuellen Ueberlegenheit ermangeln, aber in der Reinheit ihrer Gefühle eine weit sicherere Gewalt besitzen, als jene früheren Lieblinge Shakespeare's in ihrem Witze. In jener früheren Periode würde Shakespeare kaum mit dem Nachdrucke wie im Lear betont haben, daß eine Stimme, immer sanft, lieblich und mild, ein köstlich Ding an Frauen sei. Er hat die in bescheidener Weiblichkeit zurückgezogenen, stillen Figuren einer Bianca, einer Hero, einer Julie in den Veronesern geschildert, aber er hat sie sehr im Hintergrunde gehalten; seine Julie im Romeo steht in einer genauen Mitte zwischen den beiden Klassen der Frauencharaktere, die wir in Shakespeare's Stücken unterschieden. Später aber treten dann Viola, Desdemona, Perdita, Ophelia, Cordelia, Miranda in den Vordergrund der Handlungen, und jene reizendste von Allen, Imogen, in der selbst das hoch gehaltene Ideal der Portia in dieser Sphäre aufgewogen wird. Auf diese Weise läuterte sich Shakespeare's Kenntniß des weiblichen Geschlechtes mehr und mehr, und seine Frauengestalten hoben sich in innerem Werthe und in sittlicher Schönheit in dem Maaße, wie sie an äußerem Glanze und an intellectueller Schärfe einbüßten. Welcher Klasse von Frauen aber Shakespeare den höheren Werth zuerkannt habe, ermißt man schon daraus, daß er jene erstere überall nur seinem Lustspiele vorbehalten, diese letztere in seinen Trauerspielen herangezogen hat, wo die tiefsten Seiten der menschlichen Natur in beiden Geschlechtern erst zur Frage kommen.

Drei-Königs-Abend

oder

Was ihr wollt.

Was ihr wollt ist am 2. Februar 1602 aufgeführt worden, wie man aus dem Tagebuche des Rechtsgelehrten Manningham weiß, der der Darstellung beiwohnte und dem die Aehnlichkeit des Stückes mit Plautus' Menächmen und einem italienischen Stücke gl'inganni auffiel. Die Quellen, die Shakespeare vor sich gehabt haben kann, sind zunächst eben diese inganni, eine Komödie die 1547 aufgeführt und 1582 gedruckt ward. Sodann die Novelle Bandello's (II, 36) die Zwillingsgeschwister (übersetzt in Simrock und Echtermeyer's Quellen des Shakespeare), und ein anderes, mehrmals gedrucktes italienisches Lustspiel, gl'ingannati (comedia degli Academici intronati di Siena), die eine Veränderung der engaños des spanischen Dichters Lope de Rueda sind, eines Stückes, das nach der Novelle von Bandello treuer bearbeitet ist. Außerdem ist in Barnaby Rich's farewell to military profession 1581 eine Novelle von Apollonius und Silla, die denselben Gegenstand, das Verhältniß der vier Liebenden, behandelt. Es ist schwer zu sagen, welcher von diesen Quellen Shakespeare näher stehe, da er ihnen im Grunde Allen gleich fern, und so fern steht, daß man das Verhältniß seines Lustspiels zu ihnen ganz unerörtert lassen kann. Die komischen Bestandtheile sind

Shakespeare ganz eigen; die Liebesverhältnisse sind in jenen Novellen und Komödien so flach, so obscön, so in aller Art unähnlich behandelt, daß nur gerade das Aeußerlichste der Verwickelung dem Dichter eine bloße Anregung gegeben haben konnte: jener Zirkel der irrenden Wahlverwandtschaften zwischen dem Herzog der die Gräfin, und der Gräfin die den Pagen, und dem Pagen der den Herzog liebt, bis der Bruder des Pagen dazwischen tritt und die Elemente sich scheiden. Selbst in diesem Verhältnisse sind die Irrungen, die durch die Aehnlichkeit der Zwillingsgeschwister Sebastian und Viola entstehen und die an die Menächmen zurückerinnern, Shakespeare's Zusatz. Durch ihn erhält die Handlung größere Ausdehnung, er setzt sie mit den Vorgängen zwischen Tobias und Andreas in Verbindung, die Verwickelung und die Lebendigkeit wird gesteigert und der Allen unerwartete Schluß, die überraschende und spannende Entwickelung wird dadurch gewonnen, die gegen den ruhigen Ablauf von Wie es euch gefällt eigenthümlich absticht.

Wie glücklich durch diese Verschlingungen die Intrigue gesponnen ist, so liegt doch auf ihr, wie überall in Shakespeare's vollendeteren Werken, keine Bedeutung. Der Fortschritt des Dichters gegen die Zeit, wo er die Komödie der Irrungen bearbeitete, läßt sich hieran einem faßbaren Beispiele nachweisen. Jenes war ein eigentliches Intriguenlustspiel; wie viel Unnatur mit dieser bloßen Bestimmung eingegangen war, über wie viele Unwahrscheinlichkeiten man sich wegsetzen mußte, haben wir bei Besprechung des Stückes angedeutet. Hier hat Shakespeare dieß vermieden. Die Aehnlichkeit der Geschwister vorausgesetzt, so ist die Möglichkeit der Verwechslung dadurch erklärt, daß Viola absichtlich die gleiche Tracht wie ihr Bruder angelegt hat; die Wahrscheinlichkeit der Begegnung liegt vor, da Beide, nachdem sie Schiffbruch gelitten, ihrem Stande und ihrer Bekanntschaft nach an dem Hofe des unwirthlichen Illyriens Rettung suchen mußten. Der Unnatur, daß sich dort der suchende Bruder bei der ersten Irrung des gesuchten nicht erinnert, ist hier ganz ausge-

wichen. Sobald bei der erſten auffallenden Begegnung Antonio vor Viola den Namen Sebaſtian nennt, faßt Viola Hoffnung auf ihres Bruders Leben und die Vermuthung des Verhältniſſes, das ſie im Augenblicke noch nicht aufklären kann. Aber eben dadurch iſt auch ſogleich die Möglichkeit langer Täuſchungen und dadurch eine Bedeutung, die der Intrigue ſelbſt gegeben würde, abgeſchnitten. Die Sache, um deren Erkenntniß es uns zu thun ſein muß, iſt auch hier nicht die Verwickelung, das äußere Gewebe der Handlung, ſondern die Handelnden und ihre Natur und Triebfedern, nicht die Wirkung, ſondern die Urſache und das Wirkende. Forſcht man nach dieſem, ſo verliert man die Aehnlichkeit der Fabel mit der Komödie der Irrungen ſchnell ganz aus den Augen und entdeckt eher eine Verwandtſchaft dieſes Stücks mit Verlorener Liebesmühe, wo die Bedeutung der Intrigue ſo ſehr gering und ein ſo auffallendes Gewicht auf die Motive gelegt war.

Die Erzählung, die Shakeſpeare unter den verſchiedenen, oben genannten Quellen am nächſten lag, iſt die bei Rich; daß der Dichter deſſen Buch gekannt habe, wird auch von dem neueren Herausgeber deſſelben in den Schriften der Shakeſpearegeſellſchaft behauptet. In dem Eingange zu der Novelle von Apollonius und Silla wird nun in dieſem Buche der Geſchichte eine ganz paſſende Betrachtung vorausgeſchickt, die uns vielleicht auf den Sinn unſeres Stückes, auf die Grundanſicht leiten kann, aus der der Dichter arbeitete. Kein Kind, heißt es dort, wird in dieſer elenden Welt geboren, das nicht, bevor es Muttermilch ſaugt, einen Trunk aus dem Becher des Irrthums thut. Worin wir uns am meiſten trunken von dieſem giftigen Kelche erweiſen, das iſt in unſeren Liebeshändeln. Denn der Liebende iſt ſo dem Rechten entfremdet und irrt ſo ſehr aus den Schranken der Vernunft, daß er nicht fähig iſt, ſchwarz von weiß und gut von bös zu unterſcheiden. Wenn einer fragt, was der Grund einer vernünftigen Liebe ſei, worin der Knoten aus ächter und wahrer Freundſchaft geknüpft iſt, ſo würde der Weiſe ſagen: Gegenliebe.

Denn zu lieben die uns haſſen, zu verfolgen die uns fliehen, zu ſchmeicheln denen die uns zürnen, Gunſt zu ſuchen bei ſolchen die uns verachten, zu gefallen ſtreben denen die uns beleidigen, wer würde dieß nicht eine Irrliebe nennen, die weder auf Witz noch Verſtand gegründet iſt? So ſollen denn nun in der Novelle die Streiche geſchildert werden, die von Dame Irrung einem Manne und zwei Frauen geſpielt worden ſind. — Hier wäre denn in dem Sinne der Stelle, die wir oben aus Thomas Heywood anführten, die Liebe an ſich, wenigſtens die Liebe ohne Gegenliebe, als eine Thorheit dargeſtellt; die Liebenden hätten ſich, der Herzog an Olivia, dieſe an Viola, dieſe an dem Herzog, wie wir ſagen, den Narren gefreſſen, ohne nur eine Erwiederung zu finden. Aber dieß wäre dann eben wieder nur eine Intrigue, ein Liebeshandel, eine Situation, die in Shakeſpeare's Augen, um einen dichteriſchen Reiz zu haben, erſt eine pſychologiſche Begründung haben müßte. Seine erſte Frage war nach der Art Natur der Menſchen und der Liebe, die ſich in die thörichte Irrung einer hoffnungsloſen Leidenſchaft möglicher- und wahrſcheinlicherweiſe verſenken konnte; auf dieſe Frage fand er in ſeinen Quellen keinerlei Antwort; die Antwort, die Er in ſeinem Stücke darauf gab, klärt uns daſſelbe nach allen Seiten auf.

Wie in Verlorener Liebesmühe, ſo ſind auch in Was ihr wollt zwei verſchiedene Schichten der Geſellſchaft dargeſtellt, Charaktere einer feineren Bildung und Carikaturen, in denen die menſchliche Natur mit ihren Unarten wie Unkraut wuchert. Wie wir dort, von den grellen Zeichnungen dieſes Schlages ausgehend, leichter den Schlüſſel zu den verſteckteren Charakteren jener höheren Geſellſchaft fanden, ſo iſt dieß auch hier der Fall; dieſe Figuren ſind Shakeſpeare's Zuſatz, und in ihnen gerade muß der Grund, warum er ſie zugeſetzt und in welche Beziehung er ſie zu dem urſprünglichen Theil der Fabel gebracht, um ſo deutlicher werden. In der Mitte dieſer niederen Geſellſchaft ſteht Malvolio. Er iſt ein ſittenſtrenger Puritaner; ſeine gekreuzten Strumpfbänder bezeichnen ihn als ſolchen;

in ſeiner Seele gedacht iſt es daher eine doppelt arge Zumuthung, daß der Narr in ſeiner Pfarrerrolle von ihm verlangt, er ſolle an die Seelenwanderung des Pythagoras glauben. Pedantiſch, mehr als haushälteriſch, gewiſſenhaft und treu, ernſt und anſtändig, iſt er ein Diener wie er zu Olivia's melancholiſchem Hange, ihrer ſittlichen Strenge, ihrer jungfräulichen Rückgezogenheit paßt; ſie zieht ihn vor, und er ſchmeichelt ſich entgegenkommend in ihre Gunſt ein; er paßt den rohen Junkern, die der Gräfin Pallaſt in ein Bierhaus verwandeln, auf den Dienſt und macht den Angeber und Zuträger; ſein Auge iſt überall; den Fabian hat er wegen einer Bärenhetze in Ungunſt gebracht; der Schiffmann, der die Viola gerettet, iſt kaum gelandet, ſo hat ihn Malvolio wegen eines Handels in Haft gebracht. Er ſieht ſich weit über die Umgebung in ſeiner Herrin-Hauſe erhaben; er hält die Weiſen für Narren, die ſich an Narren und ihren Späßen ergötzen können, er ſieht auf die „ſchalen Dinger", die Tobias, Fabian, Maria, verächtlich herab, die ihn ſeiner Achſelträgerei, ſeiner Geziertheit, ſeiner Vornehmthuerei wegen mit dem bitterſten Uebelwollen verfolgen. Er krankt an Selbſtliebe, ſo ſagt ihm die Gräfin ſelbſt; er iſt auf's höchſte von ſich eingenommen und hält ſich für überfüllt mit Vollkommenheiten; wenn ihm die Gräfin ſeine unleidlichen Trachten ſpottend vorrückt, ſo hält er es für ernſtliches Lob. Es iſt ein Glaubensartikel bei ihm, daß Alle, die ihn ſehen, ihn auch lieben; ſo hat denn ſchon früher ein Wort der ſchelmiſchen Maria in ihm gezündet, daß Olivia ihr Auge auf ihn geworfen habe. Da ſie den Herzog ſo auffallend verſchmäht, ſo mag ihm dieß ein Beweis mehr ſein, daß Er ihrer ſchwermüthigen Laune beſſer zuſage. Noch ehe ihm Maria den Brief in den Weg legt, mit dem ſie ſeinen maaßloſen Eigendünkel ſprichwörtlich machen will, beſpiegelt er ſich in Ausſichten auf den Grafenſtand und verliert ſich in aufgeblaſenen Einbildungen. Nachdem er den Brief geleſen, kann es ihm kein Zweifel mehr ſein, daß Olivia ihm ernſtlich ſich zu häuten befehle und ſeine erdekriechende Natur zu verlaſſen. Er lernt nun den Brief

wörtlich auswendig und thut wörtlich was er ihn hieß. Er hält das Glück, in dessen Hafen er in völliger Sicherheit zu steuern meint, für das unmittelbare Werk der Fürsorge Jupiter's um seine hochwichtige Person, da ihn in der That nur die schalen Dinger, die er so tief unter sich sah, auf die Sandbank seines Dünkels auflaufen lassen. Die Eigenliebe ist demnach auch in diesem Charakter der Grundzug seines Wesens; sie ist zu dem Grade von Eigendünkel ausgeartet, der da glaubt Alle meistern zu dürfen, weil er sich am Ziele der Vollkommenheit nicht nur, sondern auch des Glückes sieht, das dieser Vollkommenheit gebührt. In Malvolio bildet sich daher dieser Dünkel eine Gegenliebe ein, ohne daß ein Schatten von Wirklichkeit ihm dazu einen Anlaß gegeben hätte, ja ohne daß auch nur eine Regung von eigener Liebe dabei im Spiele wäre. Wie die falsche Ruhmsucht in jenen Zerrbildern Holofernes und Armado, so ist in ihm sein Eigendünkel naturwüchsig in der Art, daß er von sich selbst nichts weiß, durch Nichts zur Selbsterkenntniß oder Besserung zu bringen ist; die Grillen und Thorheiten, die aus ihm entstehen, wachsen riesengroß auf, ob sie gepflegt oder getreten werden.

Das Gegenstück zu dieser Carikatur ist der Junker Andreas. Er ist das traurige Gemälde von dem, was der Mensch ohne alle Selbst- und Eigenliebe wäre, die zwar zu so vielen Schwächen auszuarten pflegt. Diesem schlichthaarigen Landjunker besteht das Leben nur aus Essen und Trinken; das Rindfleischessen, fürchtet er selbst, habe ihn um seinen Witz gebracht; wirklich ist er stumpf bis zum Blödsinn, ohne jede Leidenschaft und so auch ohne alle Eigenliebe oder gar Eigendünkel. Er sieht an dem plumpen Tobias wie an dem gewandten Narren hinauf, als an den Musterbildern städtischer Manieren, und sucht ihnen ihre Redensarten abzulauschen; er ist der Papagei und das ganz gedankenlose Echo des Junker Tobias; er glaubt Alles zu haben, zu sein und gewesen zu sein, was Tobias war und hatte; er plappert ihm nach, und äfft ihn nach, ohne nur selbst das Nachplappern zu verstehen. Ihn hat der lose Tobias als einen Werber um

Olivia aufgeſtellt, um ihn derweile auszubeuteln; an einen Erfolg glaubt der arme Freier aber ſelbſt nicht und ſteht immer auf dem Sprunge abzureiſen. Er verzweifelt an ſeinen Sitten und der Angſtſchweiß tritt ihm auf die Stirne, wenn er nur mit dem Kammermädchen zu thun hat. Er ſagt dem Junker Tobias zwar auch das nach, daß er auch einmal angebetet worden ſei; aber man ſieht, indem er es ſagt, das dumme Geſicht, das dabei vollends gar nichts denkt. Er iſt nie ſo eingebildet geweſen, ſich von Jemand ernſtlich beachtet zu glauben; das Mistrauen gegen ſich ſelbſt iſt ſo groß in ihm als es klein iſt gegen Andere. Wenn ihm und Anderen Tobias einzubilden ſucht, daß er ein Sprachkenner, ein Hofmann, ein Muſicus, ein Tänzer und Fechter ſei, ſo ſticht ihn vielleicht, nachdem ihn ſein Verführer wider ſeinen Willen zum Weine geſchleppt hatte, der Kitzel auf einen Augenblick, ſich ſelbſt ein wenig zu beſpiegeln; aber dicht hinter dieſem Anfall von einer ſehr blaſſen und geringen Einbildung lauſcht immer die Selbſtaufgebung und die Geringſchätzung aller ſeiner Gaben. Plumper kann man die Bettelarmuth nicht verhöhnen, als wenn Tobias ihn vorwurfsvoll fragt, ob dieß eine Welt ſei, Tugenden zu verbergen! Der Friedensrichter Schaal in Heinrich IV. hatte wenigſtens eine Ader von Prahlerei, die doch noch ein Selbſtgefühl heuchelt, aber Andreas iſt höchſtens dem Vetter Schmächtig zu vergleichen, mit dem er auch die Liebhaberei des Bärenhetzens theilt. Durch ſeine Zankſucht, durch die Händel in die ſie ihn bringen, wird ſeine Apathie und Feigheit nur um ſo mehr noch an's Licht geſchoben; wenn es ſein Mentor Tobias nicht thäte, ſein Muth würde ihn ſelbſt gegen den jungfräulichen Knaben Viola nicht treiben; gegen einen Malvolio reicht das höchſte ſeiner Kühnheit dahin, ihm eine Ausforderung zu ſchicken und dann nicht Wort zu halten! Dieſer theuere Mann alſo, dem Tobias (in der deutſchen Ueberſetzung) nicht ſo viel Blut zuſchreibt als eine Mücke auf dem Schwanz wegtragen kann, wäre ein troſt- und hoffnungsloſer Werber nicht wie Malvolio aus Eigendünkel, vielmehr aus völligem Mangel an Allem, was man

Liebe, Eigenliebe oder Gegenliebe nennen könnte. — In einem fein und fern gehaltenen neuen Gegensatze steht zwischen beiden der Junker Tobias, der dem Freunde seine Dukaten und Pferde abnimmt, während er ihn mit der Aussicht auf die Hand seiner Nichte ködert. Ein Trunkenbold, ein derber Realist der gemeinsten Sorte, besitzt er doch eine Schlauheit, die Schwächen der Menschen, die nicht über seinem Gesichtskreis liegen, zu durchschauen; roh und plump in seinen Sitten weiß er doch die Stadtmanieren so weit anzunehmen, um Andreas damit zu imponiren; unverschämt genug, das Haus Olivia's wie eine Kneipe zu misbrauchen und es nicht zu achten, wenn sie ihm die Thüre weisen läßt, weiß er sich doch mit der Dienerschaft im Hause auf gutem Fuße zu halten. Von der hochfliegenden Eitelkeit des Malvolio hat er nichts, aber doch sieht er in plumpem Stolze nicht blos auf Andreas und Malvolio, auch auf den Narren und auf Olivia herab, und von Maria, der einzigen, deren Beweglichkeit ihm den Eindruck einer Ueberlegenheit macht, glaubt er sich angebetet. Seine Eigensucht äußert sich indessen mehr in jener schädlichen Weise, in der Falstaff die untergeordneten Geister als seine natürliche Beute betrachtete; er macht sich die Schwäche Anderer zu Nutze, um ihnen betrügerische oder neckische Streiche zu spielen. Darin unterstützt und übertrifft ihn Maria, mit der er sich in der gemeinsamen Verschwörung gegen Malvolio vertändelt; sie umstrickt ihn schlau und schmeichelnd, und die leichte Spinne trägt die schwere Fliege als Beute, als ihren Ehemann davon. Der Eine, der mit seinem vornehmen Dünkel obenaufstrebt, geht seiner eingebildeten Hoffnung verlustig, der Andere, der mit rohem Dünkel auf seine Umgebung herabsieht, wird halb ohne seinen Willen und unverhofft der Fang einer witzigen Dirne weit unter seinem Stande, die nun ihre Klugheit versuchen wird, ihn in der Ehe mit besserem Erfolge als vorher zu besseren Sitten zu überreden.

Ganz so nun wie in Verlorener Liebesmühe die Carikaturen des burlesken Theils der Komödie neben eine Reihe von Charakteren

geſtellt ſind, in welchen dieſelbe Untugend, die dort als ein wildes Naturgewächs üppig in wunderliche Geſtalten ſchießt, unter der Hülle ſeiner Bildung unkenntlich im Schein, im Weſen nicht ſo unähnlich, verborgen liegt, ſo iſt es auch hier. Auf dieſelbe Olivia, zu der ſich Malvolio's Gedanken in lächerlicher Art verſteigen, hat Augen und Herz auch der Herzog Orſino gerichtet, ein Mann, der mit perſönlichen Anſprüchen und Vorzügen ſo ausgeſtattet iſt, daß er von Malvolio durch einen noch größeren Abſtand getrennt erſcheint, als in jenem Stücke der König von Navarra von Armado. Olivia ſelbſt, die ſich kalt von ihm abwendet, findet ihn tugendhaft, edel, von unbefleckter Jugend, frei, gelehrt, tapfer, ſchön und reich. Sein Gemüth, ganz ausgefüllt von der Liebe zu Olivia, ſcheinen grundtiefe Empfindungen voll der heiligſten Zartheit und Wahrheit zu bewegen. In Schwermuth verſenkt flieht er alle lärmende Umgebung; die Jagd und jede andere Beſchäftigung iſt ihm läſtig; in Allem unſtät und launig, ſcheint er dieſe Unbeſtändigkeit durch das dauernde Gleichmaaß ſeiner Liebesgefühle gut machen zu wollen. Ihnen die feinſte und ſtärkſte Nahrung zu geben, iſt ſeine einzige Thätigkeit, indem er die Einſamkeit der Natur aufſucht und ſich mit Muſik umgibt. Aus dem Hauſe der Gräfin zieht er den Narren an, der ihm mit ſeiner klangvollen Stimme Lieder von verzweifelter unerwiederter Liebe ſingt. Eine weiche poetiſche Seele, hat der Herzog mit zartem Sinn die Gattung des Volkslieds aus der Spinnſtube zu ſeinem Liebling gemacht, das ausgeſuchteſte und einfachſte an rührender Kraft, was die lyriſche Kunſt der Liebe geſchaffen hat; er ſchwelgt in dem Genuſſe dieſer ſanften innigen Weiſen, die wie ein Echo des Herzens ſind, bis zur Ueberſättigung fort. Dieſer Hang bis zum Aeußerſten zu gehen in ſeiner Liebe, ſeinem Trübſinn und allen Neigungen, die dem herrſchenden Affect in ihm gleichartig und anpaſſend ſind, ſpricht ſich in Allem aus, was der Herzog thut und ſagt. Seine Begierden verfolgen ihn wie Hunde und hetzen ihn müde; er liebt, wie ſeine Botſchaft beſtellt, „mit Thränenflut der Anbetung, mit Stöhnen, das

Liebe donnert, und mit Flammenseufzern". Er selbst nennt seine Liebe edler als die Welt; er vergleicht sie mit der unersättlichen See; keine andere Liebe, am wenigsten die eines Weibes, soll der seinigen ähnlich sein; er trägt sie überall zur Schau, durch Boten, vor Musikanten und Begleitern, die Seeleute wissen davon zu erzählen. Aber eben dieser Hang der Uebertreibung reizt uns an, in die Aechtheit dieser ächtesten Liebe näher zu spähen. Es scheint fast, als ob der Herzog in seine Liebe mehr verliebt sei, als in seine Geliebte; als ob er sich in eine unfruchtbare Leidenschaft, wie Romeo zu Rosalinden, mehr in Gedanken vergrübelt als im Herzen wirklich versenkt habe; als ob seine Liebe mehr ein Erzeugniß seiner Phantasie als eines ächten Gefühles sei. Es macht uns stutzig, daß er gerade dem, was er in einem Anfall eigenliebiger Anpreisung seiner Liebe gegen die Liebe des Weibes sagte, in einem ruhigen sinnigen Momente selber widerspricht, wo er an Viola sagt, daß die Liebe der Männer unsteter sei, als die der Frauen, sehnsüchtiger wohl, aber darum doch wankelmüthiger, schneller verloren und abgenutzt. So ist es mit der seinen. Mit ihrer Liebe recht wichtig zu thun, sich mit ihr recht viel zu wissen und zu dünken, das ist wohl der Männer Art oder Unart. Viola sagt ihm, was ganz sein Fall ist, die Männer machten mehr Worte mit ihrer Liebe, sie sagten und schwüren mehr, aber ihre äußeren Bezeugungen seien größer als ihre Meinung, sie zeigten sich reich an Gelübden und arm an Liebe. Olivia mußte das durch alle die dringenden Werbungen des Herzogs durchfühlen; sie nennt seine Liebe Ketzerei und wendet sich in voller Kälte von dieser Scheinglut ab. Sie sieht ihn senden und hört wie er sich sehne, aber in eigener Bewegung für seine eigene Sache sieht sie ihn nicht. Sie hört einen Anspruch erheben, aber sie findet kein Verdienst; es sei denn das des höheren Standes, und diesen Vorzug gerade verschmäht sie in dem Herzog. Sollte sie nicht aus der Ferne selbst den seinen Dünkel des fürstlichen Bewerbers aus seinen Botschaften herausgehört haben, mit dem er auf seine Liebe pocht: sie könne keine Weigerung und

Zögerung ertragen, es könne auf sie nicht abschlägig geantwortet werden? Mochte sie nicht gerade diesen Standeston verschmähen, in dem er ihr sagen ließ, er schätze nicht Landbesitz und achte nicht ihr Vermögen? Klang ihr nicht aus allem dem der Accent durch, als meine der Herzog, es könne und dürfe ihm und seiner Liebe gar nicht fehlen, als gründe er seine Ansprüche mehr auf seinen fürstlichen Rang noch als auf die Vornehmheit seiner Liebe? Sie ist doch sonst von Kälte und Verachtung sehr entfernt; etwas mußte also ihr stolzes Verschmähen gerade in der Natur des Herzogs herausfordern, und man wird fühlen, daß er ihr in der That gerechte Ursache dazu gab.

Wie durch diese Selbstbespiegelung einer Liebe, durch dieß schwermüthige Verweilen auf einer unbestimmten Sehnsucht, durch diese verzärtelnde Pflege einer selbstgefälligen Leidenschaft und die matte Unthätigkeit, die dadurch erzeugt wird, Ziel und Gegenstand der Sehnsucht gerade verfehlt wird, zeigt das Beispiel Orsino's; und der Dichter hat nicht versäumt, diese Anschauung oder Lehre durch einen schlagenden Gegensatz noch eindringlicher zu machen. Der Narr hat die Krankheit des Herzogs nicht weniger durchschaut als Olivia und er gibt ihm ein vortreffliches Heilmittel dafür an. Solche Leute, sagt er, würde er auf's Meer schicken, daß ihr Geschäft Alles sei und ihr Zweck überall; das mache immer selbst aus Nichts eine gute Reise. Er würde die Naturen also, die sich in eine einzige stetige Neigung alles Andere vergessend vertiefen, gerade in das Element des Abenteurers stoßen, um sie das Vergrübeln auf Einen Zweck vergessen zu machen, um sie in natürlichem Gehenlassen von dem schwerandächtigen Dienste Eines Abgottes zu erlösen, um ihnen die Frische wiederzugeben, die den Mann selbst in Liebesgeschäften schneller, ja mühlos zum Ziele kommen läßt, wo die weichlichen Angelobten der Liebe ihres Zwecks verlustig gehen. Dieß hat Shakespeare an dem jungen Sebastian anschaulich gemacht. Denn er ist ganz ein solcher im Gemüth freier, unversehrter, jungfräulicher Jüngling, der mit seiner

Schweſter abenteuernd, augenſcheinlich ohne allen beſtimmten Zweck, eine Seereiſe unternahm, Schiffbruch litt, in dem Schiffbruch ſich als einen Menſchen von Muth und Hoffnung, umſichtig in der Gefahr bewies, der auf's Land geworfen um ſeine Schweſter voll Zärtlichkeit trauert, aber wie ſeine Schweſter darum doch ſchnell und praktiſch einen Plan ſeiner nächſten Zukunft ergreift, der immer und überall ſchnell entſchloſſen, rüſtig, nie ermüdet, von freiem Geiſte und von freier Hand erſcheint. Harmlos, dem Glück und ſeiner guten Natur vertrauend nimmt er von ſeinem Schiffmanne eine Börſe an, ohne zu wiſſen wie er ſie erſtatten ſolle, er macht aus ihr freigebige Geſchenke nur um einen läſtigen Geſellſchafter los zu werden; unverſehens in ein Abenteuer der ſonderbarſten zauberiſchſten Art verwickelt geht er mit hellen Sinnen um ſich ſpähend hinein; in die Händel der Junker gezogen gibt er auf einen Streich die gebührenden Schläge zurück und beweist der Olivia, daß er ſie von ihren wüſten Gäſten zu befreien wiſſen werde. Welchen Zauber ſolch eine friſche und ſiegreich auftretende Natur ausübt, ſoll nicht Olivia allein erfahren. Der Dichter hat dafür geſorgt, daß der Gräfin ihr inſtinctives Gefühl nicht für weibliche Schwäche ausgelegt werde; denn Männer von ſtarker Natur theilen es ganz mit ihr. Der derbe Schiffshauptmann Antonio iſt ganz von einem ſolchen blinden Zug der Freude und Liebe zu dieſem Jüngling hingezogen, er weilt um ihn, trotz der Gefahr der er ſich in der ihm feindlichen Stadt ausſetzt, er macht ſich aus dieſer Gefahr ein Vergnügen um ſeinetwillen, er gibt ihm ſeine Liebe ohne Grenze und Rückhalt; er ſelbſt nennt es einen Zauber, was ihn zu dem freudigen, gewürfelten Jünglinge hinzog.

Ein weiblicher Gegenſatz gegen den Herzog und ſeine anſpruchsvolle von ſich ſelbſt eingenommene Liebe iſt Viola in ihrer anſpruchslos beſcheidenen Natur und ihrer ſtillen eingezogenen Leidenſchaft. Sie iſt nach dem Zeugniſſe ihres Bruders von Allen ſchön gefunden, auch der Herzog findet ihre Lippen ſanft und roth wie Diana's, und ihre weiche helle Mädchenſtimme fällt ihm auf, da er ſie im Pagen-

kleide ſieht. Daß ihre Seele ſchön ſei, ſagt Sebaſtian, müſſe ſelbſt der Neid geſtehen. Sie iſt von der harmloſen Natur ihres Bruders, ſelbſt im Unglücke unternehmend, von freiem, heiterem Sinne, gewandt von Geiſt, wo ihn die Gelegenheit herausfordert; aber weit vortretender iſt der Umfang ihres Gemüths und die ſtille Beſcheidung der weiblichſten Natur. Als ſie verſchlagen und verarmt an den Strand des ungaſtlichen Illyriens getrieben wird, iſt ihr erſter Wunſch zu Olivia zu gehen, um der Welt entzogen zu werden; da ſich dieß unthunlich zeigt, geht ſie in Männertracht zu dem Herzoge, den ſie im elterlichen Hauſe wenigſtens dem Namen nach hat kennen gelernt. Sie iſt kaum bei ihm, ſo gewinnt ſie des weichmüthigen Verliebten Gunſt und volles Vertrauen; ſie ſoll ſeine Botſchaften zu Olivia beſtellen; aber ſie ſelbſt faßt eben ſo ſchnell eine Neigung zu dem Herzog; ſie möchte ihn zum Gatten haben, und ſie geſteht es ſich ſelbſt nur in einem flüchtigen Seufzer. Eine ernſte Hoffnung auf ihn zu faſſen, fällt ihr nicht ein; ſie richtet ihre Beſtellung mit dem treueſten Pflichtgefühle aus. Sie könnte ſich durch die ſchnöde Begegnung, die ihr in Olivia's Haus widerfährt, ſo leicht abweiſen laſſen, aber ſie thut es nicht; ſie bricht nach dem ſtrengen Auftrag ihres Herrn ſogar ein wenig über die Schranken der Höflichkeit hinaus, um zu ihr zu gelangen. Ihr Wunſch und Intereſſe iſt es freilich auch, die Geliebte ihres Geliebten von Angeſicht zu ſehen. Sobald ſie ihre Schönheit erkennt, ſinkt der muthwillige Ton, in dem ihre Unterhaltung begann, zu bewegtem Ernſte herab. Sie findet keinen Sinn in der Verſchmähung einer ſo peinvollen Liebe, wie die des Herzogs iſt; ſie ſagt Olivia, was ſie an des Herzogs Stelle thun würde, um ihr nicht Ruhe und Raſt zu gönnen:

> Ich baut' an eurer Thür' ein Weidenhüttchen
> und riefe meiner Seel' im Hauſe zu;
> ſchrieb' fromme Lieder der verſchmähten Liebe,
> und ſänge laut ſie durch die ſtille Nacht:
> ließ' euren Namen an die Hügel hallen,
> daß die vertraute Schwätzerin der Luft
> Olivia ſchriee. —

Das war es gerade, was der Herzog nicht gegen Olivia that; er ließ sich Lieder singen und sagen und ließ ihren Namen durch das Gerücht herumtragen, er führte zurückgezogen ein todtgleiches Leben, aber von einem Leben in seiner Liebe ward Olivia selber nichts gewahr. Und eben das was Viola als Mann und als Liebender thun wollte, das that sie selbst in Beziehung zu dem Herzoge, nicht in dem Maaße wie sie es hier von dem Manne sagt, nicht in der lauten Weise, wie sie es Männerart findet, nicht so vordringend und angreifend, aber desto inniger und sinniger in schweigender Geduld. So hatte sie ja ihr Weidenhüttchen mitten in das Haus gebaut, „wo ihre Seele wohnt", aber sie hütet es in stiller Ergebung und ohne jeden Anspruch. Der Mann, der über Olivia nichts vermag, nimmt ihr mehr und mehr das Herz ein; seine Worte treffen sie, die sie hört, von ihm den sie kennt, ganz anders als die entfernte Olivia seine Botschaften; dazu spricht er aus seiner hoffnungslosen Lage, die der ihrigen ähnlich ist, ihr Herz weit inniger an. Leise schleicht sie sich, selbst als Knabe verkleidet, dagegen wieder in des Mannes Herz; sie weiß meisterhaft von der Leidenschaft zu sprechen, die ihn quält, und seine feinsten Bemerkungen finden bei ihr Verständniß und Auslegung; ihre treue Hingebung fesselt ihn desto mehr, je weniger er eine Erwiederung für seine lebhaften Gefühle anderwärts findet. Sie thut dabei aber für ihre Liebe, was ein Weib ihrer Natur in dieser Lage nur immer thun kann. Sie könnte in ihrer Aufrichtigkeit so weit gehen, daß sie der Olivia ihr Geschlecht entdeckte; aber zu diesem Heroismus treibt sie weder ihre Natur, noch läßt sie ihre Liebe dazu gelangen; sie begnügt sich, dem Schicksal die Entwirrung dieses Knotens zu überlassen. Dem Herzoge weiß sie indessen zuzuraunen, daß sie nie ein Weib so lieben werde wie ihn; und in einer guten Stunde sagt sie ihm für den Fall, daß das Geheimniß ihrer Verkleidung je zu Tage kommen könnte, die Geschichte ihrer demüthigen Anbetung, vor der seine Liebe tief beschämt stehen muß. Dieß kann so klingen, als ob sie dieß absichtlich schlau so

anlegte. Aber ſo iſt es nicht. Sie iſt durch Orſino's Reden über das flüchtige Verblühen der Frauen bis in die innerſte Seele gerührt und getroffen, der Narr ſingt dann ein tiefbewegliches Lied voll Todesſehnſucht; dann gibt ihr der Herzog ſeine neuen Aufträge in neuen Ausdrücken der Ueberſchwenglichkeit ſeiner Liebe. Da ſagt ſie ihm voll Bewegung die Geſchichte einer vorgegebenen Schweſter, deren Leben ein leeres Blatt war; die eine Liebe barg und Verheimlichung wie den Wurm in der Knospe an ihren Wangen nagen ließ; die in bleicher Schwermuth ſaß wie die Geduld auf einem Denkmale, im Grame lächelnd. Sagt, fragt ſie ihn, war das nicht Liebe? und gleich darauf bricht ſie von Thränen überwältigt ihre Rede ab und geht. Der Ausgang des Verhältniſſes bedarf nach dieſer Scene, einer der ſchönſten die Shakeſpeare geſchrieben hat, wohl keiner Rechtfertigung! Als ſich Orſino zuletzt perſönlich in Bewegung ſetzt und von Olivia zurückgewieſen wird, ſpringt ſeine flache Liebe zu ihr plötzlich in Haß und Eiferſucht um; er will ihren Liebling ſeiner Rache opfern und willig bietet ſich das Opferlamm dem Meſſer. Er muß nun erfahren, daß Olivia mit dieſem Liebling vermählt ſei, da wirft ſich ſein Haß vorübergehend auf Viola. Nun iſt dieß liebebedürftige Herz für einen Augenblick ein „leeres Blatt"; wie ſich dann plötzlich die Dinge aufklären, tritt auf ihm die edle Schrift, mit der ſich Viola in dieß Herz geſchrieben, in vollem Glanze heraus. Den ganzen Zauber dieſes Weſens kann die Spielerin noch in der letzten Scene faſt nur in ſtummem Spiele entfalten, wo ſie ſich voll weiblicher Scham erſt ſträubt das Geſtändniß ihrer Verkleidung zu machen und dann von des Herzogs Werbung beſeligt wird, der von ihr plötzlich beſcheidene Liebe und ihre Sprache erlernt hat.*

* Ein großes unwillkührliches unſtudiertes Comödiantengeſchick iſt in Viola hervorzuheben. Sie ſpielt bei Orſino, bei Olivia ihre Rolle gleich geſchickt, und am Schluſſe, ſeit ſie Sebaſtian's Rettung und Nähe vermuthet, zögert ſie die Aufhüllung offenbar in einer Art freudigen Genuſſes an der kommenden Kataſtrophe hinaus.

Zwiſchen den drei zuletzt gezeichneten Figuren ſteht nun Olivia als der Mittelpunkt der ganzen Handlung in einem weniger einfachen Charakter; das Verhältniß deſſelben zu dem eigenliebig vornehmen Zuge in dem Charakter des Herzogs iſt ungemein ſubtil und zart geſponnen. Wie man ſie gleich im Eingange kennen lernt, ſchließt man aus ihrer Haltung auf ein Weib von nicht gewöhnlicher Energie. Sie hat den Tod ihres Vaters und Bruders zu beklagen; ſie will ſieben Jahre verſchleiert gehen, um den Letztverſtorbenen im Gedächtniſſe zu behalten; von Schwermuth gedrückt, trauert ſie in klöſterlicher Zurückgezogenheit, die Geſellſchaft der Männer hat ſie gleichſam verſchworen. Die Kraft der Gefühle, die zu ſolchen Entſchlüſſen beſtimmt, die Strenge der Sitte, die ſich zutraut ſie auszuführen, iſt über ihr ganzes Weſen gebreitet. Sie iſt eine hohe Frau von freiem und ernſtem Geiſte; nicht in der Stimmung, die Scherze eines Boten zu ertragen, aber wohl fähig, die bedeutungsvollen Stiche ihres Narren nachſinnend hinzunehmen; nicht männiſch genug geſchaffen, dem wüſten Verwandten, der ihr Haus belagert, mit mehr als Worten die Thüre zu weiſen, aber ſorgſam bedacht, die Ordnung durch ihren puritaniſchen Hausmeiſter zu erhalten und in verſtändigem und geſetztem Weſen dem Haushalte vorzuſtehen. In ihrem Siegel führt ſie die keuſche Lucretia; um ſeines tugendhaften Dienſteifers willen hält ſie einen Malvolio in Ehren; my mouse of virtue iſt das Liebkoſungswort, mit dem ſie der Narr belegt; den ſittenſtrengen Charakter, den dieſe Eigenheiten andeuten, behauptet ſie in verſchiedenen Zügen; ſie iſt ein Feind aller modiſchen Trachten, aller äußeren und inneren Schminke; wenn ſich Viola nur ihren Diener nennt, findet ſie das eine niedere Schmeichelei. Dieſe Strenge ihrer Tugend könnte in einem Temperamentsfehler gelegen ſcheinen. Die Art und Weiſe, wie ſie den Werbungen des Herzogs den Rücken wendet, kann auf Stolz und ſelbſt auf eine Härte ſchließen laſſen, die eine eiſige Kälte in ihr vorausſetzen; dieſe Vorwürfe werden ihr von Orſino und Viola gemacht. Aber in der Stellung, die ſie ſich zu dem Herzoge gegeben

hat, sind doch auch die Grundsätze zu erkennen, die einem so angelegten Charakter zukommen. Sie läßt den Herzog die Kälte, die in seinen scheinbar feurigen Anträgen liegt, wieder empfinden durch ihre frostige Abweisung; sie setzt dem Standesstolze einen würdigen Charakterstolz entgegen und scheint als das Hauptmotiv ihrer Weigerung den Entschluß geltend zu machen, nicht über ihren Stand heiraten zu wollen; sie ist nicht ohne Gründe dem Herzog abgeneigt, sie hat in seinem Herzen gelesen und seine Liebe nicht rechtgläubig gefunden. Dennoch mischt sich in diesen gerechtfertigten Stolz in der Form der Zurückweisung etwas ebenso Ungerechtfertigtes, als in die Form von Orsino's Werbungen; die Worte, die sie selbst zu dem Herzog persönlich spricht, zeugen von einem Widerwillen, der sich in grausamer Härte äußert; sie hat nicht so geprüft, um den Herzog so zu kennen, wie die prüfende Viola ihn kennt, die deßhalb ihren Stolz nicht begreift und ihr die rächende Vergeltung einer ähnlichen Verschmähung wünscht. Dieser Wunsch geht auf der Stelle in Erfüllung durch diese Viola selbst und den bösen Feind, der in ihrer Verkleidung lauert; Olivia's Stolz soll zu einem ähnlichen Falle kommen, wie der des Herzogs durch sie; dieser geht in einer gekünstelten Leidenschaft, die von seinem Standesstolze etwas beeinträchtigt erscheint, seines Gegenstandes verlustig; sie geht in einer plötzlich erwachenden Leidenschaft, die in ihrer Heftigkeit all ihren Charakterstolz überwindet, in dem Gegenstande nur eine Zeit lang irre. Sobald Viola aus der Tiefe ihrer innersten Erfahrung die Wege genannt hat, die sie an Orsino's Stelle gehen würde, da schlägt dieser liebeathmende Ton sogleich Feuer in Olivia's verwaistem Herzen; derselbe Strahl, der in Viola gezündet, trägt dieselbe Flamme in sie über, sie wird plötzlich unruhig und zerstreut, fragt nach des Dieners Herkunft, wendet keinen Blick mehr von ihm, sendet ihm einen Ring nach und lädt ihn ein, wiederzukommen. Daß sie nicht hochmüthig von Natur ist, kommt hier plötzlich zu Tage; daß sie nicht kalt ist, beweisen die lodernden Flammen; selbst von der sinnigen, tief weiblichen Natur, in der Viola

ihre Liebe trägt und verbirgt, ist sie weit entfernt. Mit derselben Schärfe vielmehr, mit der sie vorher die Abneigung gegen Orsino ausgesprochen hatte, verfolgt sie jetzt diese erwachende Leidenschaft; dort wie hier ist sie von Einer energischen Empfindung überwältigt und sie geht ihr thätig handelnd nach, weit entfernt, sie geduldig zu tragen wie Viola. Wie diese, thut sie die fatalistische Aeußerung: sie wolle die Geschicke walten lassen; aber in demselben Augenblicke führt sie den Geschicken viel eingreifender als Viola die Hand, indem sie dieser den Ring nachschickt. Der Viola gelingt es, ihre Liebe in peinlicher Verheimlichung zu tragen, aber Olivia muß gestehen, daß eine mörderische Schuld sich nicht schneller zeige als eine Liebe, die sich verbergen möchte. Sie springt von dem einen Extreme einer etwas gespannten Melancholie und Entsagung zu dem andern einer feurigen Leidenschaft über. Es wird wahr, was der Herzog vorausgesehen hatte: die um einen Bruder so zärtlich trauerte, werde einmal den Herrn ihres Herzens mit einer unendlichen Liebe umfassen. Witz und Verstand, Tugend und Ehre, Stolz und Selbstgefühl, Nichts ist vermögend in ihr, diese Leidenschaft zu meistern. Mit offenem Auge und Ohre hätte sie der ganzen Irrung entgehen müssen, ihr Herz so an unrechter Stelle zu verlieren. Ihre sittliche Natur kämpft mit ihrer Liebe und sie forscht ängstlich, ob Viola unvortheilhaft von ihrer Ehre denkt. Da sie verschmäht wird, tritt ihr Stolz mit auf die Seite ihrer Ehre, ihres Standes, ihres Verstandes, die miteinander gegen diese Leidenschaft sprechen. So ist es, sagt sie, sich zusammenraffend, ja wohl wieder Zeit zu lächeln. Bis hierhin könnte man glauben, es spiele auch in ihre Liebe, wie in die des Herzogs, etwas von einem Standesstolze ein, und sie werbe rücksichtslos und des Erfolges sicher um den niedriger gestellten Pagen, als könne es auch ihr nicht fehlen, und sie ziehe sich nun plötzlich erkaltet zurück, wie der Herzog von ihr. Allein hier eben soll sich zeigen, daß ihre Leidenschaft von einem anderen Metalle ist als die des Herzogs. Selbst die letzte Waffe gegen ihr übermächtiges Gefühl,

ihr Stolz, iſt ſtumpf geworden; ſie ſieht ihren Fehler ein; aber er ſpottet halsſtarrig jedes Tadels; ein böſer Feind wie Viola, geſteht ſie, würde ſie zur Hölle locken; ſie liebt Stolz auf ihrem Angeſichte, aber ſie findet, er kleide ſie ſchön; ſie möchte den verſchmähenden Jungen ſogar mit Beſtechung erkaufen. Man ſieht wohl, hatte ſie in ihrer Stellung gegen den Herzog etwas von deſſen Stolze in ihrem Charakter entwickelt, ſo entfaltet ſich jetzt in dieſer brauſenden Leidenſchaft zu einem Diener, den ſie kaum kennen gelernt hatte, etwas von dem abenteuerlichen, kühnen Charakter des Sebaſtian, mit dem ſie einerlei Glück zuſammenbringt. Geſuchte Liebe, ſagt ſie, iſt gut, ungeſucht gegebene iſt beſſer. Die letztere findet Sebaſtian bei ihr und auch ſie bei Sebaſtian, obgleich ſie ſie redlich geſucht zu haben ſich bewußt war. Es iſt freilich ein reiner, den bis dahin ſtreng pſychologiſchen Gang unterbrechender Zufall, daß ſie auf Sebaſtian trifft, doch hat ihn der Dichter vortrefflich benutzt, uns das Unwahrſcheinliche des Verhältniſſes überſehen zu machen. Sie trifft ihn in Aufregung, in Zorn, in Sorge um ſein Leben; ſie muß glauben, auch Er, ihr vermeinter Ceſario, ſei in der ähnlichen Aufregung; die Händel mit den rohen Geſellen, muß es ihr ſcheinen, haben die männlichere, kräftigere Natur erſt in ihm hervorgerufen, die ſie nicht an ihm kannte; deſto beſſer muß er ihr jetzt gefallen. Sie findet den bisher ſo Widerſpänſtigen jetzt plötzlich geneigt, das muß ſie berauſchen. In ihrem „zerſtreuenden Wahnſinne", wie ſie ihren Zuſtand ſelber nennt, vergißt ſie nun jedes Geſchäft, nur nicht ihrer Würde und ihres edlen Benehmens; eiferſüchtig und zweifelnd in ihrer Seele, feſſelt ſie den unverhofft gewonnenen Liebling durch das Band der Ehe unauflöslich an ſich. Für das Ausſchweifende in dieſem ganzen Siegeslaufe ihrer Liebe muß ſie noch einen Moment der Angſt und Beſchämung ausſtehen, aber der Zuſchauer weiß bereits, daß dieſer kühnen Leidenſchaft, die jeden Stolz, den Stolz des Standes, ſelbſt den der Verſchmähung, die von Verſchmähung her-

ausgefordert ward, in ihr völlig getilgt hat, die Palme des Sieges und des Glückes gesichert ist.

Es bleibt uns übrig, ein Wort über den Narren Feste zu sagen, dem der Dichter in diesem Stücke eine ganz eigenthümliche Stellung gegeben hat. Er steht ganz außer aller Handlung, außer dem Spiele des Zufalls und der Leidenschaften, die in dem Stücke in Bewegung sind. Man könnte fast glauben, er sei nur durch die verschiedenen Scenen geschlungen, um den witzigen Unterhalter, wie er sich selbst nennt, den Wortverdreher zu machen, oder gar, es sei seine Rolle einem beliebten Sänger, was man sagt, auf den Leib zugeschnitten. Es ist auffallend, daß in allen Lustspielen, die wir an dieser Stelle durchgegangen sind, ja in sämmtlichen Shakespeare'schen Stücken um diese Zeit, in Heinrich VIII., in Maaß für Maaß, in Hamlet, Othello, Cäsar, das musikalische Element hereintritt. Die Blackfriargesellschaft mag um diese Zeit mit Sängern und Componisten in einer glücklichen Verbindung gewesen sein; so hat Rimbault nachzuweisen gesucht, daß in Viel Lärmen um Nichts, wo dem Balthasar ein Gesang in den Mund gelegt wird, und wo die Folioausgabe von 1623 statt Balthasar's den Namen des Sängers, Jack Wilson, nennt, dieser Sänger kein Anderer als ein bekannter John Wilson, später Doktor der Musik in Oxford, gewesen sei. So erscheint nun hier der Narr als ein Sänger von Profession, welcher Lieblingslieder von heiterer und tragischer Natur, schnurrige Jigs und herzzerreißende Kanons mit gleicher Virtuosität singt. Neben dem ist er als ein sorgloser munterer Bursche, der sich um nichts kümmert, mitten in die vielgeschäftige Gesellschaft gestellt, ein kluger Thor unter vielen thörichten Klugen. Kein anderer Narr bei Shakespeare ist sich seiner Ueberlegenheit so bewußt wie dieser. Er sagt es gar zu oft und beweist es noch öfter, daß seine närrische Weisheit in der That keine Narrheit ist, daß es ein Misverstand ist, ihn einen Narren zu nennen, daß die Kapuze den Mönch nicht macht, daß sein Gehirn nicht buntscheckig ist wie sein Kleid. Der Dichter hat des Narren Thun und

Reden in dieſem Stücke nicht in einen Hauptbezug zu dem Einen Hauptgedanken des Stückes gebracht, ſondern ihn mehr den einzelnen Perſonen in einzelnen Aeußerungen gegenübergeſtellt. Es iſt in dieſem Stücke, wo jene lehrreiche Stelle ſteht, nach der des Narren ſchwieriges Amt es erfordere, daß er Zeit, Ort, Perſonen, mit denen er ſcherzt, wohl kennen und ſeine Pfeile auf jede Schwäche richten müſſe; genau dieſe Rolle hat Shakeſpeare den Narren hier ſpielen laſſen. Er iſt auf alle Sättel gerecht, wie er ſagt, ein Mantel für jedes Waſſer; er lebt mit Allen nach ihrer Art, ihre Schwächen kennend, ihre Natur beachtend, auf die Stimmung des Augenblickes achtſam gerichtet. Wenn Jemand, Viola und der Herzog, ſeine Gebieterin ſprechen will, ſo weiß er anmuthig zu betteln; wenn er dem melancholiſchen Herzog ſingt, ſo weist er eine Belohnung ab; er verbittet ſich's auch, ſein Betteln ihm als Habſucht auszulegen. Er rühmt ſich, ein guter Haushälter zu ſein, aber in der lüderlichen Geſellſchaft der Junker treibt er es auch einmal ein wenig toll; nicht ſo toll doch wieder, daß er ihnen auch ihre blutigen Streiche hingehen ließe. Er weiß wie die Zeit und den Ort ſo auch die Perſon ſcharf zu unterſcheiden. Mit den natürlichen, den friſchen freien Naturen, mit Sebaſtian, mit Viola kommt er ſogleich auf einen freundlichen Fuß. Dem Malvolio tränkt er dagegen die Verachtung ein, mit der er von ihm und ſeinem Handwerke ſpricht; er ſpielt ihm, obwohl in unſchuldigerer Entfernung, den böſen Streich mit, der ſeinen Dünkel heilen ſoll, und er ſagt es ihm, nachdrücklich warnend, für Wiederholungsfälle. Dem Andreas ſpricht er grellen Unſinn vor, der ihn entzückt; daß er dem groben Junker Tobias für keinen Fuchs gilt, weiß er, deſto ſchlauer und behaglicher ſieht er der Maria zu, wie ſie dem Tölpel von ſehr ſchwacher pia mater ihren Köder legt, und er preiſt ſie für die witzigſte ihres Geſchlechtes, wenn ſie ihm das Trinken abgewöhnen könne. Seiner Herrin Olivia iſt er als ein überkommener Angehöriger des Hauſes treu ergeben; die Ueberſpannung ihrer anfänglichen Melancholie misbilligt er; den Handel zwiſchen ihr und

dem Herzoge bezeichnet er nicht undeutlich als thöricht; das sich entspinnende Verhältniß zu Viola-Sebastian begünstigt er. Des Herzogs veränderliche Gemüthsart durchschaut er scharf und rückt sie ihm beißend, obwohl gutmüthig, auf; zugleich gibt er ihm, was wir vorhin schon anführten, das Heilmittel an, das so genau den Schlüssel zu dem inneren Verhältnisse der liebenden Charaktere angibt. Insofern kann der Narr, geschickt gespielt, immerhin ein Wegweiser durch die bedeutsameren Punkte dieses Lustspieles werden.

Neben Den lustigen Weibern und der Widerspänstigen ist Was ihr wollt das reinste und heiterste Lustspiel, das Shakespeare geschrieben hat. In die Irrungen, Verlorene Liebesmühe, Wie es euch gefällt, Viel Lärmen um Nichts, spielen überall tragische Momente herein. Hier ist nichts dergleichen; selbst das sentimentale, Anfangs etwas elegische Verhältniß der Liebenden nimmt bald durch die Irrungen zwischen Sebastian und Viola eine heitere Wendung. Auf diesem Grunde hebt sich dann der burleske Theil der Komödie ab, der an Uebermuth und Muthwille so weit geht, daß Fabian selbst andeutet, es werde der Dünkel des Malvolio, auf dem Theater vorgestellt, eine unwahrscheinliche Erdichtung scheinen, und daß er die Albernheit des Junker Andreas zu einem Schwank am Fastnachtsabend geeignet nennt. Für den Abend, der den Fasching einleitet, für den Dreikönigsabend, war denn das Stück auch nach dem Titel bestimmt, eine Zeit, wo man damals in England, wie noch heute bei uns, Bohnenkönige looste, in Familienzirkeln schnurrige Hofhaltungen spielte, auf den Theatern eigene Maskenbälle aufführte. Für solch eine tolle Zeit sind denn hier tolle Späße wie zur Auswahl geboten. Auch ist das Stück einen hinreißenden Eindruck der tollsten Lustigkeit zu machen vollkommen ausgestattet. Richtig aufgefaßt und von Spielern dargestellt, die selbst auch in der Carikatur die Linie der Schönheit nicht verfehlen, macht es eine unglaubliche Wirkung. Uns Deutschen freilich entgeht für die Aufführung solcher Stücke die englische Tradition und vor Allem die Leichtigkeit

der Bewegung und die Entfernung von allem gekünstelten und gezierten Schauspielerwesen. Bei der Darstellung Shakespeare'scher Lustspiele ist auch heute noch auf der englischen Bühne Alles in der lebendigsten Beweglichkeit, und jeder Schauspieler wie in seiner häuslichen behaglichen Natur. Schon daß dort kein Souffleur einflüstert, zwingt die Spieler zu einem Besitz ihrer Rollen, in dem sie was sie darzustellen haben, gleichsam mehr leben als spielen. Das Verschleppen der Antworten, das schwerfällige Dehnen leichter Scenen, die nur vorüberfliegen sollen, fällt so weg; in des Redenden Endwort fällt die Antwort des Erwiedernden schon ein; der Abgang von der Bühne ist so, daß die Sprecher mit der letzten Silbe hinaus sind; mit dem Weggange wechselt die Scene und beginnt die neue; die Zwischenacte ganz wenige Minuten; so rauscht ein solches Stück rasch an uns vorbei und reißt uns mit; die scharfe Zeichnung jeder einzelnen Situation prägt es uns gleichwohl tief in die Seele. Aber dazu muß selbst jede Nebenrolle von geschickten Spielern gegeben werden; die Spielenden müssen nicht eine Secunde müßig sein; sie müssen nach der Natur jedes Augenblickes im Hergang der Sache stehen, auch die schweigenden Zuschauer der Handlung, auch die Statisten. Woran aber in Deutschland fast immer die Shakespeare'schen Stücke scheitern werden, ist, nächst dem Mangel der Bildung und Seelenkunde, in den meisten Schauspielern der Abgang aller natürlichen und ungezwungenen Art, sich zu geben. Ihre glatte, seelenlose, jedes inneren Lebens baare, declamatorische Manier ertödtet diese Stücke sogleich, die im Tone der unmittelbarsten Natur und in der Fülle des Lebens gegeben sein wollen. Weder die Erschütterung der tragischen, noch die Rührung der elegischen, noch den naiven Ernst der burlesken Theile der Shakespeare'schen Werke verstehen unsere Spieler zu erreichen. Bis zu welchem Schmelze und Dufte solche Scenen gesteigert werden können, wo in Viel Lärmen um Nichts Balthasar und in Was ihr wollt der Narr vor Orsino ihre Lieder singen, (Compositionen meist von Tonkünstlern aus Händel's

Zeit oder Schule, die nicht selten ein Band des schönsten Einklangs um diesen Tonkünstler und unseren Dichter schlingen;) wie ihre Wirkung die zarteste, todtstille Aufmerksamkeit hervorzaubern kann und muß, davon hätten die wenigsten Schauspieler unserer Bühne nur einen Begriff. Vollends aber die lächerlichen Figuren mit der Hingebung zu spielen, aus welcher sichtbar würde, daß eine Jede dieser Gestalten von sich selber eben so sehr und mehr erfüllt ist, als die edelsten Gebilde der Menschheit die neben ihr hergehen, das würde Keiner von sich vermögen. Jeder legt bei solchen Rollen so viel Ironie in sein Spiel, als er für nöthig hält, die Ueberlegenheit seines weisen Geistes über die Thorheit, die er darstellen soll, ja recht fühlbar zu machen, und als hinreichend ist, sein Spiel, seine Rolle und das Stück zu Fall zu bringen.

4. Shakespeare's Sonnette.

Wir stehen am Ende der zweiten Periode Shakespeare'scher Dichtung und übersehen die dreifache Reihe der Stücke, die derselben angehören. Eine Fülle von poetischen Anschauungen, von sittlichen Ideen und Wahrheiten tritt uns aus diesen Werken entgegen, die uns zu aller Zeit an diese Dichtungen gefesselt hat; in der Art aber, wie wir dieselben betrachtet und zusammengestellt haben, scheinen sie uns auch dem Dichter persönlich etwas näher zu rücken. Es drängte sich uns die Wahrnehmung auf, daß mannichfache Uebereinstimmung in den Gesichtspunkten war, aus denen diese Stücke entworfen sind, daß hier und da Einerlei ethischer Gedanke durchblickte, auch wo der Gegenstand noch so verschieden war. Einzelne Charaktere konnten uns wie ein inneres Abbild des Dichters vorkommen, einzelne mit besonderem Nachdruck behandelte Ansichten, Wahrheiten und Situationen konnten auf des Dichters eigene, innere Erfahrungen zurück zu weisen scheinen. Wir hatten beim Eintritt in diese zweite Periode gesagt, wir wollten nach dem Ueberblick der Werke dieser Zeit auf Shakespeare's Lebensgeschichte zurückkommen und nachforschen, ob sich vielleicht ein geistiger Faden entdecken lasse, der uns eine Verknüpfung zwischen den Dichtungen und des Dichters Leben gewähre. Wenn eine solche Verbindung besteht, so kann sie nur in Shakespeare's Sonnetten gesucht werden, denn sie sind die einzigen Pro-

ducte desselben, die uns einen unmittelbaren Blick in sein eigenes Innere gestatten.* Es liegt uns daher ob, ehe wir uns nach den weiteren Lebensschicksalen des Dichters umsehen, einen Blick auf jene Gedichtreihe zu werfen.

Shakespeare's Sonnette sind Gelegenheitsgedichte, die ursprünglich nicht zur Veröffentlichung bestimmt waren. Die erste Erwähnung derselben geschieht in Meres' Schatzkästlein des Witzes (wits treasury) 1598. Er bezeichnet sie als ganz solche private Dichtungen, indem er sie „Shakespeare's Zuckersonnette unter seinen vertrauten Freunden" nennt, in die Ovid's süße Seele übergegangen sei. Gleich nach diesem Lobe und, es scheint, davon angelockt, machte ein Buchhändler Jaggard Jagd auf diese Sonnette und publicirte 1599 unter dem Titel „der verliebte Pilger" (passionate pilgrim) eine kleine Sammlung zusammengestoppelter Gedichte, worunter einige notorisch von anderen Dichtern sind; einige Sonnette aus Verlorener Liebesmühe sind darin aufgenommen; ein Paar andere über das Thema von Venus und Adonis könnten füglich aus Anregung des Shakespeare'schen Gedichtes über diesen Gegenstand von einem Anderen zusammengesetzt sein; nur zwei Sonnette aus der Reihe jener freundschaftlichen gelang es dem piratischen Verleger zu erbeuten. Daraus läßt sich schließen, daß diese Gedichte sorgfältig geheim gehalten wurden; vielleicht auch, daß es keine anderen Sonnette von Shakespeare gab, als gerade die Sammlung, die etwas später vollständiger veröffentlicht wurde. Sie erschien zugleich mit dem angehängten Gedichte „des Liebenden Klage" 1609. 4. unter dem Titel: Shakespeares sonnets, never before imprinted. Ein mystisches Dunkel umgab auch jetzt noch diese offenbar rechtmäßige Ausgabe. Es ist der Anschein genommen, als ob der Dichter sie nicht selbst

* Goethe schreibt 1787 „es ist kein Buchstabe darin, der nicht gelebt, empfunden, genossen, gelitten, gedacht wäre." —

Kein wahrer Dichter hat in der Weise wie es unsere Romantiker aufbrachten, aus dem Stegreife — aus dem Blauen gedichtet!

veröffentlicht hätte. Gegen alle Gewohnheit schreibt der Verleger T. T. (Thomas Thorpe) eine Dedication dazu, und diese war an einen ungenanten, nur mit einer Chiffer bezeichneten Mr. W. H., den er den „einzigen Erzeuger dieser Sonnette" nennt und dem er „alles Glück und die Unsterblichkeit wünscht, die ihm unser unvergänglicher Dichter verheißen"..

Die Sonnette Shakespeare's sind durch das Dunkel, in das sie gehüllt waren in Bezug auf diesen „Erzeuger", durch die Undurchsichtigkeit ihres ganzen Inhalts für die Ausleger und Biographen immer eine Verzweiflung gewesen; durch das, was allein hell und deutlich in diesem Inhalt schien, wurden sie eine Verzweiflung der Bewunderer des Dichters. Die ersten 126 Sonnette der Sammlung sind an einen Freund gerichtet, die letzten 28, deren Inhalt wir schon früher charakterisirt haben, besprechen das Verhältniß zu einer leichtfertigen Frau, das für Alle ein Greuel war, die an dem Dichter keinen Makel sehen wollten. Aber auch den größeren Haupttheil glaubte man hier und da dem Dichter zum Nachtheile auslegen zu müssen. Man las diese Gedichte lange in so blinder Befangenheit, daß die Ausleger bis zu Malone's Zeit sie alle, auch die ersten 126, an ein Weib gerichtet dachten! Noch als man bereits so viel glücklich heraus hatte, daß sie zu einer männlichen Person redeten, kam Chalmers (apology for the believers in the Shakespeare papers) noch 1797, und deutete gar die Person, an die sie gerichtet waren, auf die Königin Elisabeth! Da nun aber endlich feststand, was unmöglich zu verkennen schien, daß die Sonnette an einen jungen Freund geschrieben waren, erweckte der enthusiastische und verliebte Stil einen härteren Verdacht, von dem auch andere Dichter der Zeit nicht frei ausgingen. Es lag in dem überschwenglichen Ton dieser italianisirenden Poesie, wie es in dem complimentirsüchtigen Charakter der Zeit lag, daß ein ungemessener Ausdruck der Schmeichelei wie der Zärtlichkeit allen Schreibern jener Tage, allen Clienten hoher Kunstfreunde von Neapel bis nach London gleich eigen-

thümlich war. Shakeſpeare ſpricht in der Widmung ſeiner Lucretia an den Grafen Southampton von der endloſen Liebe, die er ihm widmet; Ben Jonſon unterſchreibt ſich an Dr. Donne als ſein „treuer Liebhaber;“ ſo nannte dann Shakeſpeare auch in dieſen Sonnetten den jungen Freund ſeinen Liebling, ſeinen ſüßeſten Knaben. Es war dieß im Stil der Zeit unverfänglich, obgleich ſchon die Zeit ſelbſt nicht alles Aehnliche unverfänglich aufnahm. Barnefield in ſeinem verliebten Schäfer (1595) beweinte in einer Reihe von Sonnetten ſeine Liebe zu einem ſchönen Jüngling; es war eine unſchuldige Nachahmung einer Ecloge Virgil's; man legte ſie ihm aber ſo aus, wie man auch wohl Shakeſpeare's Sonnette ausgelegt hat. All dieß zerfiel bei näherer Betrachtung in ſich ſelbſt. Immer aber blieb die Ungewißheit über den jungen Mann, der Shakeſpeare dieſe außerordentlich tiefe Zuneigung oder oberflächlich pomphafte Schmeichelei abgewann, quälend zurück. Es wollte nichts verfangen, daß man vorſchlug, die Sonnette ſo anzuſehen, als ob ſie ſchlechtweg an ein Geſchöpf der Einbildungskraft gerichtet, als ob ſie reine Fictionen der Phantaſie, als ob ſie im Namen anderer Freunde gedichtet ſeien; man müßte in der That von der Natur dieſes realiſtiſchen Dichters kaum eine Ahnung haben, um ernſtlich zu glauben, er habe dieſe in das eigene Herzblut getauchte Feder einem Anderen zur Miethe gegeben, oder ſeine Kunſt habe ſich je mit Willkür in eine ſo ſeltſame Erfindung eines der ſeltſamſten Verhältniſſe, wie es in den Sonnetten geſchildert iſt, verirren können! Denn da, wo die Gegenſtände dieſer Gedichte einfach deutbar ſind, wo tiefe Erwägungen und Gefühle den Dichter beſchäftigen, was in aller Welt könnte ihn da angereizt haben, dieſe Bewegungen ſeiner Seele in der Form verliebter Ergießungen an einen Freund auszuſprechen, wenn ein ſolcher nicht wahrhaft und leibhaft an ſeiner Seite ſtand, der an ſeinem inneren Leben Antheil nahm? Man iſt allzuſehr gewöhnt, dieſe Form des Sonnetts nur in den müßigen Spielen der Treibhausphantaſie ſpiritualiſtiſcher Poeten angewandt zu ſehen. Wenn aber die Shake-

ſpeare'ſchen wirklich vor anderen Sonnetten auszuzeichnen ſind, ſo ſind ſie es gerade nur dort, wo, und nur darum, weil ein warmes Leben in ihnen liegt, weil reelle Lebensverhältniſſe auch unter dem falben Abbilde dieſer Dichtungsform durchſcheinen, weil der volle Pulsſchlag eines tiefbewegten Herzens durch alle Hüllen der dichteriſchen Formalien hindurchdringt.

Es iſt klar, daß die Sonnette nur an Einen und denſelben Jüngling gerichtet ſind; ſogar die letzten 28 Sonnette an jenes Weib greifen ihrem Inhalte nach in das Eine Verhältniß zwiſchen Shakeſpeare und ſeinem jungen Freunde ein, und Regis hat dieß ganz recht geſehen, daß dieſelben eigentlich zu den Sonnetten 40—42 eingeordnet werden müßten. Der Sonnettiſt ſagt es ſelbſt, daß er Eine alte Liebe nur ſtets in neuer Form ausdrücke. Derſelbe Ton der Liebkoſung kehrt, ſelbſt nachdem er durch ernſtere Gegenſtände der Beſprechung unterbrochen war, immer wieder; der „ſüße Knabe" bleibt des Dichters Knospe und frühe Roſe bis zuletzt. Müßte man ſelbſt annehmen, was oft geſchehen iſt, daß die Sonnette in großen Zwiſchenräumen der Zeit entſtanden ſeien, ſo hat uns der Dichter geſagt, warum er auch ſpäter noch dem Freunde die Jugendlichkeit in dichteriſcher Fiction forterhält; er wollte, nach Sonn. 108, ſtets wie im Gebet daſſelbe ſagen und alte Dinge nicht alt nennen; ſeine ewige Liebe wollte den Raub und Staub des Alters nicht in Anſchlag bringen. Dieſem Immergeliebten ſchreibt Shakeſpeare Schönheit, Geburt, Witz und Reichthum zu; es iſt aus der oberflächlichſten Lectüre deutlich, daß es ein junger Mann von hohem Range in der Geſellſchaft war, deſſen Abſtand von dem Dichter es nöthig machte, daß ſie ihr gegenſeitiges Verhältniß vor der Welt verborgen hielten. Eben dieſes äußere Misverhältniß hat es denn auch offenbar veranlaßt, daß die Sonnette, als ſie erſchienen, weder von Shakeſpeare ſelbſt dedicirt waren, noch von dem Verleger der „einzige Erzeuger" mit Namen bezeichnet wurde; ja, daß man mit Sicherheit annehmen muß, die Chiffer Mr. W. H. ſei beſtimmt geweſen irre zu leiten. Ein

„Herr" schlechtweg (Master) vom bürgerlichen Stande war der Erzeuger, d. h. der Mann, an den die Sonnette gerichtet waren, offenbar nicht. Collier und Andere freilich wollten unter dem begetter nur den Verfasser verstehen, der für den Verleger die Sonnette gesammelt habe, da doch der Verleger jenen „Erzeuger" in der Dedication deutlich als eben den Mann bezeichnet, dem Shakespeare in den Sonnetten die Unsterblichkeit durch seine Verse verhieß. Dieser Erzeuger ist nothwendig derselbe Mann gewesen, den das 38. Sonnett in demselben Sinne die zehnte Muse nennt und das Argument, den Gegenstand, der den Dichter nie Mangel an Stoff leiden lasse; dem das 78. Sonnett in eben dieser Meinung empfiehlt, auf des Dichters Werke mehr als auf andere stolz zu sein, weil sie unter seinem Einfluffe entstanden, „von ihm geboren sind".

Daß also der Mann, dem die Sonnette in der Ausgabe von 1609 gewidmet sind, auch der Mann ist, an den sie gerichtet sind, ist ganz unzweifelhaft. Aus der Chiffer Mr. W. H. aber, mit der ihn die Dedication bezeichnet, wird man ihn schwerlich errathen wollen, da sie offenbar zum Täuschen bestimmt ist. Sie können ganz füglich an einen Lord gerichtet gewesen sein, obgleich der Erzeuger hier ein „Meister" heißt; wenn Collier meint, man hätte damals schwerlich gewagt, einen Mann des Adels so vertraulich zu benennen, so übersieht er, daß nach dem Inhalte der Sonnette und nach der Natur des Verhältnisses diese Ablenkung Absicht und unstreitig im Einverständniß mit dem edlen Herrn geschehen war. Und so könnte auch der fragliche Erzeuger einen Namen führen, auf den die Buchstaben W. H. nicht passen. Wäre der Liebling Shakespeare's nach Drake's Vermuthung Heinrich Wriothesley, Graf von Southampton, so könnte man glauben, die Buchstaben W. H. versteckten und verriethen gerade so viel von der Wahrheit, als man mit dieser Dedication bezweckte. Daß Boaden (on the sonnets of Sh. 1837) gerade auf diese Buchstaben seine Vermuthung gründet, der Gemeinte sei William Herbert, Graf von Pembroke, dieß stimmt uns für dieselbe

von vorn herein nicht günſtig. Zwar der Perſönlichkeit und Stellung nach, die Pembroke einnahm, könnte er wohl der Freund und Gönner ſein, dem Shakeſpeare ſolche Sonnette hätte zuſchreiben mögen. Er war ſchön genug für ſo viel Lob, groß genug für ſo vielen Preis, ein Schützer aller Gelehrſamkeit, ſelbſt gelehrt, ſelbſt Dichter, in allgemeiner Liebe und Achtung, ein beſonderer Patron Shakeſpeare's und ein Freund ſeiner Schauſpiele, wie es aus der Dedication der Ausgabe von Shakeſpeare's Werken von 1623 hervorgeht. Der Zeit und dem Alter des Grafen Pembroke nach iſt es aber nicht wohl möglich, daß die Sonnette an ihn gerichtet ſind. Er war 1580 geboren, war mithin im Jahre 1598, wo Meres die Sonnette erwähnt, 18 Jahre alt; es iſt nicht denkbar, daß Shakeſpeare dem jungen Freunde in dieſem Alter ſo heftig, wie es in den erſten Sonnetten geſchieht, zugeredet hätte zu heiraten, wobei man noch annehmen müßte, daß gerade dieſe erſten alle erſt 1598 und nicht, was ſehr wahrſcheinlich zu machen iſt, noch einige Jahre früher geſchrieben wären. Boaden muß daher auch der Einen unwahrſcheinlichen Vermuthung die zweite anfügen, es ſeien die 1609 gedruckten Sonnette nicht die von Meres erwähnten! Allein dabei iſt überſehen, daß zwei von unſeren Sonnetten ſchon 1599 durch Jaggard gedruckt ſind und daß, als dieſe exiſtirten, auch die ganze Reihe exiſtirt haben muß, weil ſie, herausgeriſſen aus der ganzen Sammlung, keinen Sinn haben. Collier gab es bei dieſen Zweifeln auf, irgend einer Meinung über den Helden dieſer Sonnette beizutreten. Dieß aber ſcheint uns gar zu ſehr aller Conjectur den Raum zu rauben. Die Vermuthung Nathan Drake's, daß Graf Southampton der junge Freund Shakeſpeare's war, dem er eine ſo herzinnige Freundſchaft und Verehrung zollte, ruht trotz allem Sträuben der conjecturfeindlichen engliſchen Editoren auf ſo feſten Gründen, daß man alle Vermuthung für eine Sünde anſehen muß, wenn man dieſer nicht anhängen will. Die kritiſche Vorſicht erheiſcht nicht, daß man eine ſo ungemein wahrſcheinliche Vermuthung von ſich ſtoße, ſondern nur,

daß man nicht eigensinnig auf ihr beharre und sie für volle Gewißheit ausgebe, sondern der besseren und sicheren Erkenntniß das Ohr leihe, sobald sie sich bietet.

Der Graf Southampton ist im Jahre 1573 geboren, und lebte seit 1590 in London. Seine Mutter war in zweiter Ehe mit dem Schatzmeister Sir Thomas Heneage vermählt, den sein Amt in Verbindung mit dem Theater brachte; das mochte dem Stiefsohn Gelegenheit und Neigung geben, den Werken der Bühne Freude abzugewinnen und Schutz zu verleihen. Er war frühe ein Förderer und leidenschaftlicher Freund des Schauspiels. In einem Schreiben von Rowland White an Robert Sidney heißt es (1599), der Graf Southampton und Lord Rutland kämen sehr selten zu Hofe, sie verbrächten ihre Zeit in London, wo sie jeden Tag in's Theater gingen. Zugleich war er frühzeitig schon ein Schützer aller Gelehrten; der treffliche Chapman in seiner Iliade heißt ihn den Auserwählten aller edlen Geister des Vaterlands; Nash nennt ihn „von unbegreiflicher Höhe des Geistes in heldenmüthiger Entschlossenheit und in Sachen des Geschmacks"; Beaumont fragt, wer wohl auf Englands Bühne lebe und ihn nicht kenne? Alle Dichter und Schriftsteller wetteiferten, ihm ihre Werke zu widmen; angenommen, Shakespeare richte seine Sonnette an ihn, so sagt er selbst dieß im 78. Sonnette: er habe ihn so oft als seine Muse angerufen und für seinen Vers so schöne Hülfe an ihm gefunden, daß nun jede fremde Feder ihn nachahme und ihre Poesie unter seinem Namen verbreite. Shakespeare widmete ihm 1593 Venus und Adonis noch aus demüthiger Ferne, im folgenden Jahre die Lucretia in einer schon dreisteren Dedication, die bereits von der endlosen Liebe spricht, die er ihm widme, in der sich der Dichter einer guten Aufnahme seines Werkchens nicht sowohl wegen des Werthes der ungeschulten Verse versichert hält, als wegen der „Bürgschaft, die er von des Grafen ehrenvoller Zuneigung hat". Wir haben früher vermuthet, daß diese beiden beschreibenden Gedichte Shakespeare's, wenn auch früher ent-

standen, doch um diese Zeit ihres Druckes überarbeitet worden seien; der Charakter der italianisirenden Poesie der Concepte und des Epigrammatismus ist ganz derselbe, der auch die Sonnette beherrscht. In dem 53. dieser Stücke heißt es: „Beschreibt Adonis, und das Abbild ist ärmlich dir nachgeahmt; haucht auf Helenens Wangen alle Kunst der Schönheit und du wirst neu gemalt im Gewande der Griechin erscheinen". Man sollte meinen, dieß spiele geradezu auf die beiden Gedichte an; die erste Stelle an sich deutlich; die zweite fast noch mehr. In Lucretia hat Shakespeare die Helene bei der Beschreibung eines Gemäldes erwähnt, und es ist, als habe der Rückblick dorthin ihm die Wendung eingegeben: „Du wirst neu gemalt im griechischen Gewand erscheinen". In Bezug auf den Inhalt ferner berührt sich das Bild des spröden Adonis mit dem Inhalte der ersten 17 Sonnette sehr genau, die Strophen 27—29 des Gedichtes sind ganz im Stil und Sinn dieser ersten Sonnette geschrieben. Es sind dieß die Stücke, in welchen Shakespeare dem jungen Freunde dringend anräth, sich zu vermählen, um der Welt ein Abbild seiner Schönheit und Trefflichkeit zu sichern. Gerade im Jahre 159⁴/₅, wohin nach dem intimeren Verhältniß zu schließen, das die Dedication der Lucretia zwischen Southampton und Shakespeare verräth, der Anfang der Sonnette füglich fallen könnte, bewarb sich der Graf um Elisabeth Vernon, eine Cousine seines Freundes des Grafen Esser. Die Königin wollte diese Verbindung nicht und ließ später, als sie sich ohne ihr Wissen 1598 oder 1599 vermählten, beide einsperren; dieß scheint denn wohl ein Verhältniß anzudeuten, in dem denkbarer Weise eine so eindringliche Ermahnung, wie sie Shakespeare in jenen 17 ersten Sonnetten wiederholt, am Ort sein mochte. Damals war Southampton 21½ Jahr alt, ein Alter, das jung genug ist, um Shakespeare's liebkosende Ausdrücke „süßer Knabe" u. A. zuzulassen, und vorgerückt genug, um die Zureden zur Vermählung zu erlauben. Es hat sich eine Nachricht in Bezug auf das Verhältniß des Grafen zu Shakespeare erhalten, die, wenn erwiesen,

die ganz ungewöhnliche Natur dieser Verbindung zwischen zwei Unebenbürtigen in der Art bezeugen würde, daß wir vollkommen die ganze Hingebung unseres Dichters an diesen Jüngling begreifen könnten. Rowe berichtet in seinem Leben Shakespeare's, als eine Sache, die ihm selbst unglaublich wäre, wenn sie nicht auf der Autorität des Sir William Davenant beruhte, der mit Shakespeare's Angelegenheiten sehr bekannt war, daß Southampton einmal an Shakespeare die Summe von tausend Pfund gab (die man nach dem heutigen Werthe des Geldes auf das Fünffache anschlagen darf), um ihn zu befähigen, einen Kauf zu machen, der ihm am Herzen lag. Es war herkömmlich, daß Dedicationen mit Geschenken belohnt wurden, aber nicht entfernt mit Gaben von solcher Bedeutung. Gerade um die Zeit der beiden Dedicationen Shakespeare's nun ging die Blackfriargesellschaft damit um, den Globe auf der Bankseite zu bauen. In Erwägung des Interesses, das der Graf an Allem nahm, was die Bühne betraf, und in gleicher Erwägung jener Dedicationen und dieser Bauunternehmung seiner Lieblingsgesellschaft findet es Collier nicht unwahrscheinlich, daß Southampton diese Summe gegeben haben könnte, theils um Shakespeare zu belohnen, theils um ihm seinen Antheil Einschuß für den neuen Bau zu erleichtern; ja es gibt keinen der neuern englischen Herausgeber, der sich in dieser Geldsache nicht so leichtgläubig für die Tradition bewiese, wie wir es vorziehen in andern Dingen zu sein, die sich für die innere Geschichte des Dichters fruchtbar erweisen. Uebrigens stimmt es mit dieser Ueberlieferung vortrefflich zusammen, daß gerade um diese Zeit sich Shakespeare's äußere Verhältnisse besser gestalteten und daß er seiner verarmten väterlichen Familie helfend unter die Arme greifen konnte. Auf alle Fälle war das Verhältniß, das diese verschiedenen Beziehungen andeuten, ein sehr ungewöhnliches und vollends in jenen Zeiten ganz außer der Regel; das Verhältniß sowohl, welches die persönlichen Berührungen Shakespeare's mit Southampton betrifft, wie auch jenes andere, auf das die Sonnette hinblicken lassen. Daß Shake-

ſpeare gerade ſolcher ungewöhnlicher Verbindungen mehrere gehabt haben ſollte, iſt daher gewiß ſchwer zu glauben. Und es iſt mir darum immer unbegreiflich erſchienen, wie man in England ſich ſo ſehr ſträuben mochte, die Identität dieſes Geprieſenen der Sonnette mit dem Grafen Southampton zuzugeben. Denn wenn je eine Vermuthung an Gewißheit grenzte, ſo iſt es dieſe.

Man hat dagegen geltend gemacht, daß keine Anſpielungen auf Southampton's Schickſale in den Sonnetten enthalten wären. Man vergaß dabei ſchon wieder, daß nach dem Inhalte der Sonnette ſelbſt und nach der Natur des Verhältniſſes Alles, was den Grafen zu kenntlich machen könnte, wegbleiben mußte. Wir haben aber Urſache zu glauben, daß dieſe Sonnette ſämmtlich geſchrieben ſind, ehe der Graf Southampton überhaupt Schickſale gehabt hat. Sein öffentliches Wirken beginnt 1597, als er die kurze Expedition mit Graf Eſſex nach den Azoren machte. Dann nahm er 1601 an der Verſchwörung deſſelben Grafen, ſeines Verwandten, Theil und büßte im Gefängniß, aus dem er erſt mit dem Tode der Königin erlöst ward. Es wäre nicht ganz undenkbar, daß mehr als eine Anſpielung auf die Expedition nach den Azoren in den Sonnetten enthalten wäre; die Gruppe der Stücke 43—61 ſpricht vielfach von einer äußeren Trennung beider Freunde, die dem Dichter ſchmerzlich fällt. Es iſt aber wahrſcheinlicher, daß ſich dieſe Stellen auf eine minder beträchtliche Entfernung des Freundes beziehen und daß die ſämmtlichen Sonnette vor 1597 geſchrieben ſind. Alles vereinigt ſich, dieſe Zeitbeſtimmung zu noch größerer Gewißheit zu erheben, als die Vermuthung über die Perſon des Grafen Southampton. Wir haben geſagt, daß Meres die Sonnette erwähnt; wir glauben daran feſtzuhalten zu müſſen, daß er unſere Sonnette meint, weil ſie vertraute freundſchaftliche Gedichte ſind, wie er ſie bezeichnet, und weil zwei aus dieſer Reihe 1599 ſchon veröffentlicht ſind, die nur innerhalb der ganzen Reihe Sinn und Bedeutung haben. Die Sonnette ſind alſo vor 1598 entſtanden. Man hat darin eine Stelle bei der Frage über

die Zeitbestimmung immer übersehen, wo in einem der späteren Sonnette der Dichter ausdrücklich sagt, es seien drei Jahre, seit er den Freund zum ersten Male gesehen. Nimmt man an, daß dieß 1593, in dem Jahr der Widmung von Venus und Adonis, war, so sind die letzten Stücke vor 1597 gemacht, denn wir glauben unten nachweisen zu können, daß die Sonnete in der ersten Ausgabe von 1609 nach einem innerlichen Zusammenhange chronologisch geordnet sind. Collier und Andere mit ihm sagen freilich, die Sonnette seien zu sehr verschiedener Zeit geschrieben, Einige in der Jugend, Andere in hohen Jahren; in Einigen spreche der Dichter von seiner Schülerfeder, in Anderen von seinem Alter. Allein dieß beruht in der That auf einer Unachtsamkeit der Lectüre. Wollte man des Dichters poetische Uebertreibungen über sein Alter gar zu ernsthaft beim Worte nehmen, so hätten sie sogar dann keinen Sinn, wenn die Sonnette alle erst 1608 geschrieben sein sollten; Shakespeare war dann 44 Jahre alt. Zufällig aber, und auch dieß ist ganz übersehen worden, spricht der Dichter gerade auch in einem der zwei Sonnette, die in Jaggard's Sammlung 1599 gedruckt sind, von seinem Alter; da war er nur einige Jahre über Dreißig! Diese Sätze über sein Alter können also nur beziehungsweise, im Vergleich zu dem Alter seines jungen Freundes verstanden werden. Und auch da scheint kein so großer Unterschied zu bestehen. Im 81. Sonnett heißt es: „Entweder werde ich leben, deine Grabschrift zu machen, oder du überlebst meinen Tod"; dieß deutet auf keine so große Altersverschiedenheit; es verträgt sich aber auf's beste mit dem wirklichen Unterschiede von neun Jahren, der zwischen Shakespeare und Southampton Statt hatte. Es könnte für reine poetische Freiheit angesehen werden, wenn der Sonnettist sich über seine Runzeln und sein herbstliches Alter ergeht; so sagt auch R. Greene in seinem farewell to folly 1591, das Alter komme an, und er spricht von vielen Jahren, zu einer Zeit, wo er nicht viel über dreißig war. Wir wollen es gleichwohl nicht lauter poetische Freiheit nennen. Denn für einen frühthätigen Mann, für einen Jünger

der Phantasie, der schon in jungen Jahren vieles geleistet hat, der schnell und wirksam lebte, der den Werth der Zeit zu messen verstand, für ihn wird immer der Moment ein ernster sein, wo er die Blütezeit der ersten frischen Jugend, die zwanziger Jahre, verläßt und sich dem Wendepunkte jener „Hälfte unseres Lebensweges" nähert, für ihn wird immer die erste Besinnung auf das heranschleichende Alter eine trübere Anwandlung sein, als für den Mann, der in dem langgedehnten Gleise unserer schwierigen Lebensverhältnisse emporkommt, wo die Zwanzig die Jahre der Entbehrung und der Lebenssorgen sind. In solch einer Anwandlung des ersten Alters-Ernstes, in solch einem Schauder der Einbildungskraft bei dem Rückblick auf die erste reizvolle Jugend des geliebten Freundes mochte Shakespeare wohl sagen (Sonn. 73.), daß die Zeit für ihn beginne, „wo gelbe Blätter, oder wenige, oder keine an diesen im Frost zitternden Zweigen hängen, den nackten verfallenen Chören, wo sonst die süßen Vögel sangen". Er mochte dieß sagen, und Niemand, der Erfahrung und Phantasie hat, wird sich verwundern, wenn auch dieser Seufzer der sanftesten Melancholie aus dem Munde eines 30jährigen Dichters käme. Zu allen äußeren Gründen für die Zeitbestimmung der Sonnette, die wir aufstellen, kommt die innere Evidenz hinzu. Diese Gedichte gehören der italienischen Periode Shakespeare's an. Sie sind geschrieben zu der Zeit, wo gerade alle die berühmtesten Sonnettsammlungen englischer Dichter erschienen: Daniel's Delia, denen der Bau der Shakespeare'schen Sonnette nachgeahmt ist, 1592; Constable's Diana 1594; Spenser's amoretti 1595, Drayton's Idea's mirror 1594 u. A. Wir haben oben gesehen, wie um diese Jahre sich Shakespeare's Geschmack anfing zu wandeln, wie er den lyrischen Formen des Südens Lebewohl sagte, wie er sich dem sächsischen Nationalgeschmack näherte und wie die einfältigen Lieder des Volkes hinfort die lyrischen Stellen in seinen Dramen ausfüllen, die in Verlorener Liebesmühe noch die Sonnette einnehmen. Die geschichtlichen Stücke aus der heimischen Geschichte entrückten ihn jenem romanischen Ge-

ſchmacke noch mehr. Wer ſich in Shakeſpeare's Dichtung in chronologiſcher Ordnung irgend eingeleſen hat, dem wird es geradezu unmöglich ſcheinen, daß er eine längere Gedichtreihe dieſer Art noch nach 1598 geſchrieben haben könne.

Wir verſuchen nun den inneren Faden zu verfolgen, der die Sonnette Shakeſpeare's zuſammenbindet, unbeirrt von den Gegnern dieſer Erklärungsweiſe, deren es gibt, die dieſe Gedichte ohne jede Achtſamkeit oder Vorſtellungskraft geleſen haben müſſen, da ſie dieſe Auslegung ihrerſeits ſo auslegten, als ſehe man die Sonnette als ein urſprünglich zuſammenhängendes Ganze, als eine abſichtlich angelegte Reimchronik über einen Lebensabſchnitt des Dichters an. Es haben ſchon Andere vor uns gefunden, (Armitage Brown, Shakespeare's autobiographical poems. 1838.) daß ſich die Reihe dieſer Gedichte in verſchiedene Gruppen zerlegt, die wieder jede in ſich ein beſtimmtes Thema behandeln; in der Scheidung und Charakteriſirung dieſer Gruppen weichen wir theilweiſe von dem Verſuche von Brown ab. Alle dieſe Gruppen bilden zuſammen ein einziges Ganze, eine innere Seelengeſchichte, die einen genauen pſychologiſchen Verlauf voll Natur und Wahrheit nimmt; die Sonnette ſind chronologiſch geordnet, um eben dieſen Verlauf vor uns aufzurollen. Was die Unterſcheidung dieſer Gruppen ſchwer macht, was leicht verleiten kann, ſie geradezu zu leugnen, das iſt die Unterbrechung der auf beſtimmte Verhältniſſe bezogenen Sonnette durch andere ganz allgemein gehaltene, die weſentlich in großer Gleichförmigkeit das Lob des Freundes verkünden. Durch die ganze Sammlung ziehen ſich dieſe vageren Preisgeſänge hin und verdecken den realeren Inhalt der übrigen, eigentlichen Gelegenheitsgedichte. Die Sonnette ſind natürlich einzeln entſtanden; dieſer allgemeinen Huldigungsgedichte, die das ſtehende Verhältniß zwiſchen den Freunden ausdrücken, die ihrem Inhalte nach nicht einem beſtimmten Zuſtande oder Zeitraume angehörten, mußten natürlich die meiſten ſein. Der Dichter mochte ihnen bei der Anordnung zum Druck nicht immer

genau abſehen können, in welcher Zeit ſie entſtanden waren; er konnte ſie auch nicht in ihrer Eintönigkeit zuſammenrücken; er mußte ſie zwiſchen die Gruppen zu vertheilen ſuchen, welche die bewegliche Geſchichte des Verhältniſſes darſtellen. Läßt man ſich durch dieſe müßigen Einſchiebſel nicht ſtören, ſo wird man jene innere Geſchichte deutlich und ſprechend finden. Noch Eins darf dabei nicht irren: es iſt die Form des Sonnettes ſelbſt und was ſie mit ſich bringt. Vielmal iſt dieſe Dichtungsgattung angefochten und oft vertheidigt worden. Wollte man für die Anfechtung ſchneidende Waffen haben, ſo hätte man ſie hier in Shakeſpeare's Sonnetten holen müſſen. Welch ein lebenvolles Gemälde würde uns der Dichter hinterlaſſen haben, wenn er den Seelenbund mit ſeinem ſüßen Jungen je nach dem Anlaſſe in freien Formen beſungen hätte, die ihm der Moment, die Natur der Lage zugleich mit dem Inhalte eingegeben hätte! So aber, da er Alles in dieſe Eine quadratiſch ausgeeckte Geſtalt goß, die alles Scharfe und Beſondere verwiſcht, die einen dämmerigen Nebel über jeden greifbarſten Inhalt breitet, wird es vollkommen begreiflich, daß man ſo lange die nackteſten thatſächlichen Verhältniſſe misverſtehen oder überſehen konnte. Aus dieſem Einen Misſtande folgt dann der Andere, der dieſer Gattung ebenſo natürlich anklebt. Der Mangel des Realiſtiſchen in dieſen verſchwommenen Gedichten ſoll dann durch Geiſt und poetiſchen Glanz erſetzt werden; das Verhältniß zwiſchen Mittel und Zweck, zwiſchen Sache und Ausdruck ſchwindet; weit ausholende Gedanken, ſeltſame übertriebene Bilder und hyperboliſche Wendungen führen das Verſtändniß irre, tiefſinnige Concepte und epigrammatiſche Einfälle, die um ihrer ſelbſt willen glänzen, werfen eben dadurch den Gegenſtand, um den es ſich handelt, in Schatten. Dieſe angeſtrengte poetiſche Sprache hindert nicht einmal, daß ſich mit der eintönigen Form zugleich der Stoff und der Ausdruck wiederholt, daß die Tautologie darin ſtehend wird. Und wie in der Lucretia der Dichter unwillkürlich die Eigenheiten jenes Conceptenſtils der Mariniſten ſelbſt be-

fremdet empfand, so erkennt er auch hier mitten im Werke begriffen (S. 76) daß sein Vers „leer an neuem Uebermuth, entfernt von Veränderung und rascher Abwechselung ist; daß er immer dasselbe sage und seine Empfindungen in dem alten bekannten Gewande halte". In diesem Gewande ist es nicht leicht, den eigentlichen realen Inhalt zu erkennen; Tact und Vergleichung muß uns lehren, hier nicht Alles zu sehr beim Worte zu nehmen und doch auch nicht gedankenlos über den festen Inhalt wegzulesen.

Wir sind mit Cunningham und Anderen der Ansicht, daß die Sonnette unseres Dichters, ästhetisch betrachtet, überschätzt worden sind. Von Seiten ihres psychologischen Inhaltes scheinen sie uns, bei dem gänzlichen Mangel aller anderen Quellen für Shakespeare's innere Geschichte, unschätzbar zu sein. Sie zeigen uns den Dichter grade in der interessantesten Zeit seiner geistigen Entwickelung, wo er den Uebergang von unselbständiger Kunst zu selbständiger, von fremdem Geschmacke zu nationalem, von Abhängigkeit und Unglück zu Glück und Frohsinn, ja selbst von ungebundenen Sitten zu innerer Erhebung machte. Und zu dem riesengroßen, schwer zu übersehenden Bilde, das uns über seine geistige Entwickelung in seinen Werken dieser Zeit aufgestellt ist, erhalten wir hier ein kleines, faßliches Gemälde aus seinem inneren Leben, das uns dem Dichter persönlich nahe rückt. Wir leben uns mit ihm in ein lebendiges Verhältniß ein, das in dem ruhigen Gleise seiner Existenz leicht eines seiner größten Erlebnisse war; wir lesen die rührende Geschichte eines vollen, gefühligen warmen Herzens, die Niemand ohne tiefe Bewegung betrachten kann; wir gewahren den kleinen Wellenschlag und die größere Strömung von Ebbe und Flut einer ehrgeizigen Leidenschaft, deren psychologischen Hergang wir in seiner ganzen Tiefe verfolgen können. Wir haben früher erfahren, daß Shakespeare in seiner Ehe nicht glücklich war. Die Leere, die dieß in seinem Herzen zurücklassen mußte, schien sich ihm ganz auszufüllen, als ihm die Liebe des edlen Jünglings ward, der ihm aus seiner

Höhe in ſeine Tiefe und Armuth herab hülfreiche Hand reichte und vielleicht in eine freudloſe äußere Exiſtenz zuerſt eine höhere geiſtige Würze warf. Wirklich iſt die Entwickelung dieſes Verhältniſſes des Dichters zu ſeinem „ſchönen Freunde" ganz der Verlauf einer ſtarken, bis zu den tiefſten Schmerzen heftigen Leidenſchaft, wie ſie der Mann ſonſt nur für Frauen zu empfinden pflegt. In England hat Niemand an dieſer Herzensgeſchichte bis jetzt einigen Antheil genommen. Man hat dort mit großer Sorgfalt aus hundert zerſtreuten Notizen ausgemittelt, wie viel der Dichter in den verſchiedenen Perioden ſeines Lebens „werth war", aber dieſe zuſammenhängende Quelle zu der Geſchichte ſeiner Seele hat Niemand mit der rechten Andacht geleſen. Vielleicht gehört dazu ein jugendlicheres Volk wie das deutſche, deſſen Herzen noch nicht in den ausſchließlichen Werken der Politik und in dem gemeinen Intereſſe verhärtet ſind. So wie hierin überhaupt das Geheimniß unſeres tiefen Intereſſes an Shakeſpeare gelegen iſt, daß der Bildungszuſtand und die Entwickelungsſtufe unſeres Volkes heute ungefähr dieſelbe iſt, wie in England zu Shakeſpeare's Zeit, und daß uns zu unſerem Vortheile die große Erſcheinung dieſes Dichters nicht wie damals England unverſehen überraſchte, ſondern daß ihm ſeit jener Zeit durch eine zweihundertjährige Pflege der Dichtung der Boden bei uns langſam und gründlich bereitet war.

Wir ſchreiten endlich zu der Analyſe der einzelnen Gruppen unſeres Sonnettenkranzes und erzählen zunächſt im Verfolge der gegebenen Ordnung der Gedichte die Geſchichte des Verhältniſſes beider Freunde.

Sonnett 1—17. Die erſten ſiebzehn Sonnette rathen dem „zarten Jungen" in eindringlicher, ja in zudringlicher Weiſe die Vermählung an; ſie nennen ihn der Welt friſche Zierde, des Frühlings einzigen Herold, dem es als eine Pflicht eingeſchärft wird, eine neue Ausprägung des ſchönen, von der Natur zum Abbilden geſchaffenen Siegels zu hinterlaſſen; und man mag in dieſer Reihe die reiche Er-

findungskunst an Bildern bewundern, mit denen der Dichter in einem so einfachen Thema abzuwechseln weiß. Vom 14. Sonnette an verschleift sich der Inhalt allmälig in den mehr allgemeinen Preis der Schönheit und Wahrheit des jungen Freundes; „ganz anders, heißt es noch S. 17., in Fortsetzung des bisherigen Themas, würde mein dichterisches Lob deiner Schönheit geglaubt werden, wenn ein Sohn von dir Zeugniß gäbe, daß es nicht übertrieben ist"; dennoch, fährt S. 18. dieses Thema verlassend fort, soll dein ewiger Sommer nicht vergehen u. s. Der Preis des Freundes war in diesen ersten Gedichten wundersam gesteigert: weiterhin besinnt sich der Dichter gleichsam, daß er nicht in diesem gespannten Stile fortschreiben will: er will nicht (S. 21.) jene Muse nachahmen (Drayton), die durch eine gemalte Schönheit zu ihrem Verse muß angeregt werden; er will nicht alle seine Gleichnisse vom Himmel nehmen, von Sonne und Mond, von den Edelsteinen der See und der Erde, von des Aprils ersten Blumen und allen seltenen Dingen, die des Himmels Luft in diesem ungeheueren Runde einschließt; wahr will er schreiben wie er liebt; nicht (S. 23.) durch Uebermaaß sein eigenes Herz schwächen, lieber aus Furcht vor zu viel Selbstvertrauen vergessen, die vollständige Ceremonie des Liebesdienstes zu sagen; und der Freund soll lesen lernen, was schweigende Liebe schrieb. Wirklich wird gleich in der folgenden Gruppe die gekünstelte Form jener ersten Reihe von dem Ausdrucke der lebenvollsten Empfindungen unterbrochen, da auch ihr Thema nicht mehr ein so äußerliches ist, wie das der früheren, sondern aus dem Inneren des Dichters geschöpft ist.

Sonnett 18—40. Die zweite Reihe, die wir bezeichnen, ist durch das Verweilen des Dichters auf der Ungleichheit des Standes beider Freunde zusammengehalten. Die Geschichte ihres engeren Verhältnisses beginnt erst hier, die ersten siebenzehn Sonnette könnten noch aus größerer Entfernung geschrieben sein. Hier ist die Hingebung schon entschieden, mit welcher der junge Edle sich dem geistreichen Manne von innerer Ueberlegenheit überläßt und die Andere

des Dichters, mit der er dieſe herablaſſende Freundſchaft zwiſchen Beſcheidenheit und Selbſtvertrauen, zwiſchen Rückhaltung und Vertraulichkeit getheilt, erwidert. Er muß es bekennen, (S. 36.) daß ſie Zwei ſein müſſen, obgleich ihre ungetheilte Liebe Eine iſt: ſo werden die Flecken (des Standes und der Geburt) die auf ihm haften, von ihm allein getragen werden. In ihrer beider Liebe iſt nur Eine Rückſicht, obgleich in ihrem Leben eine „verdrießliche Trennung" iſt, die, wenn ſie auch der Liebe einige Wirkung nicht ändert, doch ſüße Stunden der Liebesfreude entzieht. Er darf den Freund nicht überall kennen, noch darf Jener ihn überall mit öffentlicher Freundlichkeit ehren, ſonſt nähme er ſeinem Namen die Ehre, die er dem Freunde gäbe. „Thue das nicht, ruft der dichtende Freund; ich liebe dich in ſolcher Art, daß, da du mein biſt, auch dein guter Ruf mein iſt". Für ihn will der Dichter in dieſer Weiſe Sorge tragen. So verlangt er noch ſpät (S. 71.), daß ihn der Freund nach ſeinem Tode nicht beklagen, ſeine Liebe mit ſeinem Leben ablegen ſolle, damit die kluge Welt nicht aus ſeinen Thränen ſein Verhältniß zu ihm errathe und ihn darum höhne. Der Dichter hat viele abgeſchiedene Freunde zu beweinen, die ihm der neue Eine alle erſetzen ſoll. Aber es quält ihn zwiſchendurch doch überall die Empfindung der Kluft, die ſie beide trennt, und ſeine Demuth läßt ihn nicht auf ſeinem Selbſtgefühl beharren. Spricht er an Einem Orte, gehoben von der ehrenden Freundſchaft, die Bereitwilligkeit der Reſignation auf alle Rangwürde aus, ſo ſehnt er ſich doch anderswo nach einer ehrenvollen Stellung, um des Freundes würdiger zu ſcheinen. Mit der Zufriedenheit die S. 25. ausdrückt, wo er gern auf Ehren und Titel verzichtet „an dem Orte wo Er Niemand und Niemand ihn verdrängt", ſtreitet anderswo (S. 27.) ſein Verlangen nach einem günſtigen Sterne, der ſeiner zerlumpten Liebe Schmuck anlegen ſoll, damit er würdig werde, damit er prahlen dürfe mit ſeines Freundes Liebe: bis dahin will er ſein Haupt verbergen, wo er ihn auch auf die Probe ſtellen möge.

Diesen doppelfühligen Zustand drückt dann das 29. Sonnett am dichterischsten und in tief ergreifender Weise aus:

Wenn oft ich meinen ausgestoßnen Stand
einsam beweint, von Welt verschmäht und Glück,
zum tauben Himmel eitles Flehn gesandt,
und auf mich blickend fluchte dem Geschick;
sehnsüchtig, wie ein Andrer freundereich,
ihm an Gestalt, an Hoffnung gleich zu sein,
und dem an Kunst, und dem an Freiheit gleich,
am mindsten schätzend, was am meisten mein:
doch, wenn verachtend so mich und mein Leben
zufällig dein ich denk', reißt mich's empor
(wie Lerchen, die im Morgenlicht entschweben
dem Grund) zum Hymnensang am Himmelsthor.
Dann schwelg' ich, reich durch Lieb', in solchem Rausche,
daß ich mit Königen den Stand nicht tausche.

Sonnett 40—42. Die drei folgenden Sonnette, in denen der Dichter sich über den Raub einer Geliebten beschwert, sind in der vorigen Gruppe bereits in S. 33—35. angekündigt: es wird dieß Verhältniß auf weiten Umwegen eingeleitet und entschuldigt, was der Dichter selbst als einen Fehler bezeichnet. Die Stücke No. 40—42. machen dem jungen Freunde leichte Vorwürfe über die Entwendung einer Geliebten, an der dem Dichter, dem ganzen Tone nach, nicht viel gelegen ist, die der Freund auch seinerseits verschmäht und ihm, wie es scheint, nur in einer muthwilligen Neckerei entzogen hat. Die Sonnette 133. 134. machen es klar, daß hier von demselben Weibe die Rede ist, an das die letzte, schon früher von uns besprochene Gruppe dieser Sammlung gerichtet ist, die als Episode hier eingefügt gedacht werden muß, obgleich es gewiß zweckmäßig war, sie zurückzuschieben, um das Freundesverhältniß und dessen Entwickelung nicht zu unterbrechen. Der Muthwille selbst, von dem die Rede ist, deutet in einem nicht gerade erbaulichen Beispiele von einer neuen Seite an, wie nahe sich beide Freunde gerückt waren. Der reiche Mann nimmt dem armen Freunde sein einziges, wenn auch räudiges Lamm; dieser verzeiht es ihm in seiner willfährigen Stellung, er findet, daß

des Jünglings lasciver Anmuth Alles wohl ſteht und daß dieſe artige Kränkung ſeinem Alter ziemt, das der Verſuchung überall ausgeſetzt iſt.

Sonnette 43—61. Die folgende Reihe, die wir bis zum 61. Sonnette führen, iſt in Entfernung von dem jungen Freunde geſchrieben; ſie ſind zeitweilig getrennt; eine „traurige Zwiſchenzeit" iſt zu beklagen, wenn ſie auch die Liebe nicht abſtumpfen ſoll. Selbſt wo die einzelnen Stücke von dieſem Thema nicht geradeaus reden, ſind ſie doch darauf zurückbezogen. Die Nummern 43—45. beginnen es, S. 46. ſcheint ſich zu entfernen, aber S. 47. bezieht beide Stücke wieder auf das Grundthema zurück. So ſcheinen nachher S. 53—55. abzuſchweifen, aber S. 56. verbindet die kleine Reihe wieder mit dem Hauptgegenſtande, der Abweſenheit des Freundes. Der ganze Ton dieſer Stücke drückt die Sehnſucht nach dem Entfernten aus; dieſe Freundſchaft iſt mit einer Eiferſucht wunderbar verſetzt, die ihr überall einen ſchmerzlichen Stachel beigibt; es iſt als ob der Dichter ſich in der Trennung heftig anklammere, ſich die Gunſt des Freundes zu erhalten. Wie natürlich iſt es, daß ihn gerade in dieſer Zeit der Entfernung der Gedanke quält, ob auch einmal der Mann des hohen Standes, den glücklichen Gleichheitsprincipien der erſten Jugend entwachſen, ſich ihm ganz entfremden könne? Ein nur ſchüchtern angedeutetes Selbſtgefühl des eigenen Werthes ſtreitet ſich in dieſem Vorgefühl der Möglichkeit mit der ganzen Hingebung des Augenblicks, da er den Freund noch beſitzt. Das 49. Sonnett iſt in dieſer Beziehung ganz beſonders ausdrucksvoll:

Für jene Zeit, wenn jene Zeit je nahte,
da du auf mein Gebrechen finſter ſiehſt,
wenn deine Lieb' in klugbedachtem Rathe
in letzter Summe ihre Rechnung ſchließt,
für jene Zeit, da du mich fremd behandelſt,
mich deiner Augen Strahl nicht mehr erfreut,
wenn du die Lieb' in neue Formen wandelſt
und Gründe ſuchſt zu kalter Förmlichkeit:
für jene Zeit iſt's, daß ſchon heute ich

mich in der Kenntniß meines Werths beſcheide,
und dieſe Hand aufhebe wider mich,
zu ſchützen das Geſetz auf deiner Seite.
Mich ach! zu laſſen, iſt dein Recht begründet,
weil, mich zu lieben, dich kein Grund verbindet.

Sonnett 62—77. Die ernſte Stimmung, die den Dichter ſchon früher übernommen hat, nimmt noch mehr überhand. Der vorher oft muthwillige Ton hört auf, eine andere Zeit bricht an; es ſcheinen Schickſale zwiſchen dieſem und den früheren Theilen zu liegen. Der Dichter ſpricht viel und oft von ſeinem Alter, Gedanken des Verfalls und der Hinfälligkeit aller Dinge beſchäftigen ſein Gemüth und der Hinblick auf die Ewigkeit ſeiner Dichtung ſcheint ihn nur wenig zu zerſtreuen. In S. 73. blickt gleichſam das Vorgefühl eines frühen Todes heraus; ſelbſt die Vorſtellung von ſeines Lieblings künftigem Alter quält ihn jetzt. Eine Sehnſucht nach dem Tode ergreift ihn, wenn er auf die Misſtände der Geſellſchaft überhaupt und die ihm näher liegenden der Gelehrtenrepublik hinſieht; ein Widerwille bemächtigt ſich ſeiner, den er ſo oft auch in ſeinen Dramen ausſpricht, wenn er die Falſchheit der Welt beobachtet, die von Schminke und geborgtem Haare Schönheit leiht, die verbildete Zeit, „wo Schönheit nicht mehr wie ſonſt gleich der Blume lebt und ſtirbt, wo die Locken der Todten, das Recht des Grabes, abgeſchoren ein zweites Leben leben auf einem zweiten Haupte“. In dieſe gehaßte Welt ſieht er den jungen Freund nun bei vorſchreitendem Alter hineintreten, den er einen köſtlichen Augenblick wie allein beſeſſen hatte; er ſieht ihn in ſchlechte Geſellſchaft gerathen; ſie verleumden ſein Inneres nach ſeinem äußeren Scheine; ſie leihen ſeiner ſchönen Blume den häßlichen Geruch des Unkrauts. Indem er ihn gegen jeden Argwohn in Schutz nimmt, tadelt er ihn leiſe, daß er doch an dieſem Widerſpruche zwiſchen ſeinem wahren Werthe und ſeiner Erſcheinung ſelber die Schuld trage, indem er ſich „zu gemein mache“. Die aufkeimende Eiferſucht auf den Liebling, den nun auch andere Umgebung in Anſpruch nimmt, verſteckt ſich hier fein hinter dem Schleier der ſittlichen Sorg-

falt. Es liegt in der Natur dieſer Regung, daß, wo ſie ſich einmal angeklettet hat, ſchwer von ihr abzukommen iſt. Unſeren Dichter ſchlägt ſie mehr und mehr in ihre Feſſel; die feinſten Züge ihres Wachsthums und ihrer Aeußerung laſſen ſich in unſeren dichteriſchen Urkunden beobachten. „Argwohn, heißt es in S. 70., iſt die Zierde der Schönheit; biſt du gut, ſo erhöht die Verleumdung deinen Werth um ſo mehr, je mehr die Welt dich umwirbt und umlagert. Denn der Wurm des Laſters liebt die ſüßeſte Knospe, und das zeigt einen reinen fleckenloſen Frühling. Du haſt den Hinterhalt der Jugend überwunden unangegriffen, oder Sieger im Kampfe". Dieß Lob, in dem ſo viele Urſache zur Freude läge, muß man im Zuſammenhange der übrigen Stücke leſen, um zu fühlen mit wie ſchmerzlichem Tone es geſagt iſt. Und damit muß man dann vergleichen, mit welchem Kitzel der Freude in der früheren ungetrübten Zeit die gerade entgegengeſetzten Vorwürfe gemacht ſind! Hier heißt es in ſo trübem Tone, er ſei nicht angegriffen oder nicht gewonnen, und früher ſo muthwillig in jenen (ſcheint es) ſehr beliebten Verſen, die man ſchon in Titus und in Heinrich VI. geleſen hat: er ſei liebenswürdig und darum zu gewinnen, und ſchön und darum eben anzugreifen! Hier wie mismuthig: er ſei dem Hinterhalte entgangen; und dort ſo zufrieden: er ſei der Verſuchung ausgeſetzt, und die kleinen Uebelthaten kleideten ihn wohl! Eine größere Sittenſtrenge ſpricht allerdings aus dieſen ſpäteren Sonnetten, und in einer Weiſe, die auf eine Sinnesänderung in dem Dichter füglich ſchließen läßt, hier aber hören wir in der That noch mehr die Stimme der Eiferſucht, die weder des Freundes Tugend noch ſeine Sünden der Welt und ihrem Urtheil gönnt. Er möchte gern einmal, daß die Welt ſein Ergötzen ſehen ſollte, dann aber hält er es für beſſer mit dem Freunde allein zu ſein; jetzt iſt er froh in ſeinem Beſitze und dann voll Angſt, daß das diebiſche Zeitalter ſeinen Schatz ihm rauben werde. Ueberall fühlt man durch, daß die Umgangsverhältniſſe des jungen Herrn ſich ändern und erweitern, daß er aus dem Alleinbeſitze des Dichters heraustritt. Der Uebergang

zu der folgenden Gruppe ist eingeleitet, wo der vornehme Schützer der Kunst deutlicher von anderen Dichtern und literarischen Clienten umgeben erscheint.

Sonnett 78—86. Es war eine Zeit, wo unser Dichter allein des freundlichen Gönners Hülfe anrief und wo sein Vers allein seine gefällige Gunst besaß, nun aber, klagt er, verfielen seine anmuthigen Rhythmen und seine kranke Muse müsse Anderen die Stelle räumen. Fremde Federn hätten ihm abgelernt, ihre Dichtungen unter seines Schützers Namen zu verbreiten. Er muß zugeben, daß der Freund ja nicht an seine Muse vermählt sei, aber es thut ihm weh. Er darf dem Freunde keinen Vorwurf daraus machen, wenn er die Widmungen anderer Dichter annimmt, vollends wenn er seinen Werth so hoch über seinen (unseres Dichters) Preis erhaben fände, daß er nach einem frischeren Gepräge in diesen verfeinerten Tagen suchen müsse. Doch empfiehlt er ihm sein einfach schlichtes, treues Gedicht, das neben den rhetorisch aufgetragenen Sachen der Anderen seinen Werth behalten werde. Ja er rüstet sein stolzestes Selbstgefühl, dem Freunde zu sagen, daß ihm ein Denkmal gesetzt sei in seinem edlen Verse, den noch ungeschaffene Augen einstmals überlesen würden; daß künftige Zungen von ihm lesen würden, wenn alle die Athmer dieser Zeit gestorben sind. Aber dieß Selbstgefühl hält unter den misgünstigsten Regungen in des Dichters Herzen nicht aus; es gibt keine Leidenschaft, die jeden Stolz so niederwirft, wie eine noch nicht hoffnungslose Eifersucht die aus wahrer Liebe stammt. Wie verzage ich, heißt es in Sonnett 80., wenn ich von dir schreibe, da ich weiß, daß ein *besserer Geist* deinen Namen braucht und in seinem Fleiße alle seine Macht verschwendet, um mich stumm zu machen! Der bescheidene Mann, als ob er die Wahl und den Vorzug des Freundes, die ihm so schmerzlich sind, doch in Ehren halten müsse, nennt sich ein werthloses Boot gegen den hohen und stolzen Bau des neuen Günstlings. Und wer war der Drayton, den die Einen in diesem Begünstigten vermuthen, oder gar der Dee, den die Anderen dahinter suchen! Und doch warf

es ihn nieder, den Beifall des Geliebten sich dorthin wenden zu sehen, und er begrub seine reifen Gedanken in dem Grab seines Gehirnes, das der Schooß ihrer Geburt sein sollte. Das Selbstgefühl sagt ihm noch einmal, daß er das stolze volle Segel seines Gegners nicht zu fürchten habe, und nicht die gefälligen Nachtgeister, deren übermenschlicher Hülfe er sich rühme; die Furcht vor ihm macht ihn nicht stumm und nicht krank, nur daß des Freundes Gunst den Vers des Nebenbuhlers beglückte, das schwächte den seinen und raubte ihm den Stoff.

Sonnett 87—99. Die innere Entfremdung, die wir im Anwachs dieser Eifersucht in dem Herzen des Dichters eintreten sehen, erscheint in dem nächsten Zeitpunkte der Entwickelung dieses Freundesverhältnisses vollendet und mit dem tiefsten, rührendsten Schmerze verschwistert. Noch immer steht ihm der Werth dieser Liebe hoch über Allem, aber die Furcht ist ihm wie zur Gewißheit geworden, daß sein Liebling sie ihm plötzlich ganz entziehen könne. Die Erinnerung an den Standesunterschied des Freundes taucht mit einer herben Mahnung wieder in aller Lebendigkeit in der Seele des Dichters auf. Einst, als er dieß Verhältniß ausmalte, geschah es in einer freudigen Zuversicht, wenn sie sich auch hinter elegische Klagen verbarg, jetzt geschieht es in tragischem Verzagen. Er hatte schon früher ausgesprochen (S. 49.), daß er keinen Grund, kein Recht, keinen Anspruch auf seine Liebe habe, aber es geschah gelassen, weil er ungläubig den Fall nur in dichterischer Einbildungskraft setzte, der nun in der Wirklichkeit näher getreten ist. Trotz dem ist er so fromm und gutartig zur Entsagung, daß er dem Freunde gestattet, zu seinem selbstbekannten Unwerthe ihm noch Fehler anzudichten, die ihn berechtigen ihn zu verlassen. Sobald er seinen Willen weiß, will er ihre Bekanntschaft ersticken, fremd thun, seine Wege meiden, von seiner Zunge seinen süßen Namen bannen: damit Er, der Profane, ihn nicht entweihe, indem er zufällig von ihrer alten Bekanntschaft rede. Er schreibt ihm im 87. Sonnette wie einen Scheidebrief und Lebewohl:

Fahr wohl! Du bist um mein zu sein zu groß!
Auch ist dein Werth dir, fürcht' ich, wohl bekannt.
Der Freibrief deines Werthes spricht dich los,
verfallen ist auf dich mein Recht und Pfand.
Denn wie doch hätt' ich dich als durch dein Geben?
und wo wär' mein Verdienst für solche Habe?
Der Anspruch des Besitzes fehlt mir eben,
und so fällt heim an dich die schöne Gabe!
Du gabst dich, damals deines Werths vergessen
und überschätzend den, dem du dich brachtest, —
und dein Geschenk, nach besserem Ermessen,
kehrt dir zurück, da du's im Irrthum machtest.
Wie einen Schmeicheltraum hatt' ich dich eigen,
im Schlaf ein König, wachend nichts dergleichen!

Wie entschlossen dieser Absagebrief lautet, er ist so ernst doch nicht gemeint. Die Stärke der Treue oder die Schwachheit der Liebe führt ihn immer wieder zu dem Gegenstande zurück, der über die Kraft seiner Entsagung geht und der jede Regung seines Selbstgefühles erdrückt. Er wühlt sich tiefer und tiefer in die Schmerzensgedanken dieser Trennung ein und reißt seine Wunden breiter und breiter, ohne gleichwohl ganz verbluten zu können. Feindselige Schicksale kreuzen ihn dazu von außen, er klagt über die Wuth des Geschicks die ihn trifft. Hasse mich wenn du willst, schreibt er im 90. Sonnette, und wenn jemals jetzt! Jetzt wo die Welt darauf aus ist meine Thaten zu kreuzen, wirf mich nieder, mit dem Grimm der Geschicke verbündet, und triff mich nicht späterhin als ein Nachweh. Ach komme nicht, wenn mein Herz dieser Sorge entnommen ist, in dem Nachzug eines verwundenen Kummers; laß nicht der Sturmnacht einen Regenmorgen folgen, mein beschlossenes Unglück länger hinzuziehen. Wenn du mich verlassen willst, verlasse mich nicht zuletzt, wenn anderer kleinerer Gram seine Wuth an mir gebüßt, sondern komme im ersten Anlauf! so werde ich gleich Anfangs das Aergste von des Schicksals Macht erfahren. — Selbst dieses Stadium der Selbstqual verwundeter Liebe und Eigenliebe ist noch nicht das Aeußerste. Er fürchtet auch, der Geliebte möge falsch sein und Er, der Liebende, wisse es

nicht. Er sähe vielleicht sich anderswohin um, die Augen auf ihm, das Herz an einem anderen Ort. Er scheint (S. 94) zu zweifeln, ob er ihn zu den gefahrvoll überlegenen Naturen zählen soll, die das nicht sind, was sie scheinen; die ein Vorrecht misbrauchen, das sie dadurch haben, daß alle Fehler sie kleiden, weil Schönheit sie bedeckt; die die Züge, ihrer selber Meister, immer in der Gewalt haben; die Andere bewegen, während sie selber Steine sind, ungerührt, eisig und langsam zur Versuchung. Er mochte fürchten, daß er sein Herz voll reicher Schätze an kalte, oberflächliche Eitelkeit vergeudet habe, und eine schmerzlichere Erfahrung hätte der Mann nicht machen können, der so viel lautere Treue und Liebe auf diesen Einen Satz gesetzt.

Sonnett 100—126. Aber diese bittere Erfahrung hatte sein gutes Geschick unserem Dichter erspart. Dahin allerdings war es gekommen, daß einer Vernachlässigung von Seiten des vornehmen Freundes eine andere von Seiten des Dichters gefolgt war, daß eine Erkältung der ersten Liebe, eine Entfremdung zwischen beiden eingetreten war, daß sich Schatten auf das Verhältniß geworfen hatten, welches so versprechend begonnen hatte. Aber es kam auch wieder dahin, daß sich diese Schatten verzogen, daß beider gleiche Schuld sich einander aufwog und auflöste. Das Sonnett 120. setzt diesen Hergang, den die ganze letzte Gruppe vermuthen läßt, deutlich auseinander. Es ist dem Dichter lieb, daß sein Freund unfreundlich gegen ihn war, denn nun, da sich der Himmel über ihnen wieder geklärt hatte, klingt Alles, was diese letzte Reihe der Sonnette sagt, dahin, daß nun erst ihr Verhältniß über alle Launen erhaben dastehe, daß die volle Befriedigung nun erst eingekehrt sei, daß eine „verfallene Liebe neu gebaut, stärker und schöner und fester geworden sei als früher". Der Dichter beschuldigt sich jetzt selber, daß er sich von ihm entfernt und seiner Pflicht in seiner Liebe zu ihm nicht genug gethan, daß er eine Zeit lang geschlafen in seiner Liebe. Er blickt auf die drei Jahre zurück, als ihre Liebe entstand und ihren Frühling feierte: „da war ich gewohnt, in meinen Liedern sie zu singen; wie

die Nachtigal im Sommeranfang singt und ihre Kehle schließt in späteren Tagen, nicht weil der Sommer nun minder anmuthig sei, als da ihre Klagelieder die Nacht einlullten, sondern weil neue laute Musik jeden Zweig belädt und Süßigkeit, gemein geworden, ihren Reiz verliert. Darum schwieg ich eine Weile wie sie, weil ich mit meinem Gesange dich nicht betrüben wollte". Sein Schweigen und seine Entfernung begann also mit jenem Gesange der neuen Günstlinge, mit der getheilten Gunst des Freundes, mit der Eifersucht, die sich in jenen Ausbrüchen der inneren Qual entlud, wenn der Dichter bald auf die alten Zeiten zurück, bald voraus in die Zeit sah, wo sich sein Liebling gänzlich von ihm trennen werde. Jetzt ruft er seine Muse feierlich an, den unterbrochenen Sang auf's neue zu beginnen, den alten abgöttischen Dienst seiner Liebe wieder zu begehen, des Freundes Gesicht auszuspähen, ob die Zeit ihm eine Furche gegraben. Er findet, daß er durch Abnahme (an Jugend) zugenommen hat und über Glas und Sense der Zeit Gewalt zu haben scheine. Sein Lied geht mit dem alten Lob an die Vorzüge des Freundes und preist des Dichters Liebe dem Scheine nach schwächer, im Wesen stärker geworden. Er triumphirt, daß weder seine eigene Besorgniß, noch die Prophezeihungen der Welt seiner Liebe Frist und Ziel hätten stecken können. Der Mond habe seine Verfinsterung überstanden, die Unglückspropheten spotteten ihrer eigenen Weissagung, der Friede verkündige Oelzweige von endloser Dauer; unter dem Thaue dieser balsamischen Zeit blühe seine Liebe in neuer Frische. Der Dichter bekennt auf's neue die Verirrungen, die sittlichen, denen er ausgesetzt war, aber er betheuert hoch und heilig, daß er innerlich verjüngt daraus hervorgegangen sei. Er blickt noch einmal auf das Brandmal, das sein Stand auf seine Stirn drückt, aber er fühlt sich nun wie für immer gesichert, daß seines Freundes Liebe und Mitleid diesen Fleck verwischen werde. Auch dieß Letzte, was ihn drückte, schien er in der neuen Zuversicht auf den Bestand ihrer Freundschaft mit leichterem Herzen von sich zu werfen. „Was kümmert es mich,

ſagt er im 112. Sonnette, wer gut und übel von mir ſpricht, wenn du meinen guten oder ſchlechten Ruf übergrünſt? Du biſt meine ganze Welt — keiner ſonſt, der meinen geſtählten Sinn mir ändere, gut oder ſchlimm. In ſo tiefen Abgrund ſchleudere ich alle Bekümmerniß um Anderer Urtheil, daß mein taubes Natternohr für Schmeichler wie für Läſterer geſchloſſen iſt".

Dieß iſt denn die Geſchichte der Entſtehung und Verknüpfung dieſes Seelenbundes, wie wir ſie in Shakeſpeare's Sonnettenkranze leſen. Es iſt ein Verhältniß, das in ſich nicht von großer Bedeutung, ja in der Art, wie es ſich dichteriſch äußert, nicht ohne Verſchrobenheit iſt. Aber es zeugt in unſerem Dichter von einer Stärke der Gefühle und der Leidenſchaft, von einer Kindlichkeit und Unbefangenheit des Gemüths, von einer naiven Offenheit, in der Art ſich zu geben, von einer völligen Unfähigkeit, ſich zu verſchleiern oder zu verſtellen, von der angebornen Anlage, gegebene Zuſtände in aller Fülle auf ſich wirken zu laſſen und auf ſie zurückzuwirken, es zeugt in Einem Worte von einer ſo wahrheitsſinnigen, lauteren und unmittelbaren Natur, wie wir ſie in dem Dichter aus ſeinen dramatiſchen Werken überall vermuthen mußten. Die Sonnette ſtellen einen pſychologiſch wohlzuſammenhängenden, untrennbaren Hergang eines inneren Lebensverhältniſſes dar, das ſich nicht füglich über einen Zeitraum von drei Jahren ausdehnen konnte; die innere Evidenz der Sache ſpricht alſo auch für die vollſtändige Vollendung der ganzen Gedichtreihe in der von uns angenommenen Zeit. Für die genauere Charakteriſtik des jungen Mannes, um deſſen Erforſchung es ſich handelt, erfahren wir in den ſämmtlichen Gedichten wenig oder nichts. Die üble Form und Manier des Sonetts verhindert uns ſchon, aus dieſen Gedichten über die Natur des jungen Freundes vieles herausleſen zu können; dazu kommt daß in den Jahren, in welchen wir den jungen Mann denken müſſen, der Charakter ſich erſt ſetzt und bildet. Nehmen wir die aufgeſtellte Vermuthung, daß der Liebling Shakeſpeare's der Graf Southampton war, noch ein-

mal auf, ſo paſſen die wenigen Züge, die wir erhaſchen, vollſtändig. Daß der Graf ein Mann von ſchönen Geiſtesanlagen war, ergriffen von der großen Aufregung jener „neugierigen" Zeit (wie ſie die Sonnette einmal auf's treffendſte bezeichnen) für die junge Kunſt, ein Patron aller Dichter und Gelehrten, dieß iſt bekannt. Daß er von feineren Sitten, von einer liberaleren Natur war, fähig, ſich in einer damals ungewöhnlichen Weiſe über Standesvorurtheile wegzuſetzen, und einem liebenswürdigen Menſchen, wie Shakeſpeare, unbekümmert um ſeine Stellung, die Hand zu reichen, das weiß man theils aus ſeinem bekannten Verhältniſſe zu Shakeſpeare, theils läßt es ſich aus den Zügen ſeiner Lebensgeſchichte errathen. Er hatte einen Zug freier Unabhängigkeit und trotzigen Eigenwillens, wie er dem abſoluten Zeitalter der Eliſabeth und Jakob's wenig eigen war; er hatte die Eliſe Vernon gegen den Willen der Königin geheiratet; er war 1601 in die Verſchwörung des Grafen Eſſex verwickelt, ein leichtfertig kühnes Unternehmen, das von einem verblendeten Selbſtgefühle der Aufrührer zeugt. Er war auch ſonſt als heißblütig und händelfertig bekannt, auch unter Jakob im Parlamente und im Geheimenrathe oppoſitionell, volksthümlich, jeder kleinmüthigen Politik von Herzen gram. So ungefähr, ſollte man denken, müſſe der Mann beſchaffen, ſo von der Natur ausgeſtattet geweſen ſein, der Shakeſpeare von früh auf eine ſo große Neigung abgewinnen konnte.

Wir haben in der obigen Analyſe der Sonnette nur ausgehoben, was das Verhältniß zwiſchen beiden Freunden betrifft. Noch wichtiger iſt, was daraus für die Verhältniſſe und die innere Lage Shakeſpeare's allein ſich ergibt. Wir finden unſeren Dichter, wie elegiſch auch ſeine Stimmung in den Sonnetten vielfach gefärbt iſt, in einem friſchen blühenden Glücke. Er war in den Jahren 1593—94 durch ſeine erzählenden Gedichte in den beſſeren Kreiſen der Geſellſchaft beachteter geworden; ſie reihten ihn unter die Gelehrten, und der Name Southampton's, dem ſie gewidmet waren, war ihr Schutz und ihre Empfehlung. Thomas Naſh hätte ſich in Shakeſpeare ei-

nen größeren Dichter verſprochen, wenn er in dieſem Geſchmacke der Italiener fortgedichtet und ſeinen dramatiſchen Beruf ganz aufgegeben hätte. Bei Richard Barnfield (encomion of Lady Pecunia 1598) findet man den Dichter wegen der honigfließenden Ader in ſeiner Venus und Lucretia „in das unſterbliche Buch des Ruhmes eingeſchrieben", ohne daß ſeiner Schauſpiele nur Erwähnung geſchähe, während gleichzeitig Meres auf dieſe Gedichte und auf ſeine Schauſpiele zugleich das horaziſche exegi monumentum anwendet. Aus ſolchem anerkennenden Preiſe erklärt ſich denn wohl das frohe Selbſtgefühl des Dichters, das ſich in den Sonnetten ausſpricht. Es iſt von ächter Beſcheidenheit überall ermäßigt; er nennt ſeine Zeilen arm und roh gegen die Producte der wachſenden Zeit und der raſch fortſchreitenden Dichtung, er findet ſie nichts werth und beſchämend für ihn; aber über dieſe Anwandlungen der eigenen Unbefriedigung geht doch weit jene Zuverſicht hinweg, mit der er den Freund ſo oft erinnert, daß ihm die Erde nur ein gemeines Grab geben könne, während er durch ſeine Dichtung in den Augen der Menſchen beſtattet liegen werde. Dieſelbe glückliche Lage, die wir in ſeinem Inneren entdecken, findet man jetzt auch in ſeinen äußerlichen Beziehungen, und iſt die Sage von jenem großen Geſchenke Southampton's begründet, ſo war auch dieſe Lage durch die Gunſt dieſes Freundes plötzlich entſchieden worden. Shakeſpeare's Vater hatte 1578 das Gut ſeiner Frau (Aſhbies) in ſeiner Noth an einen Eduard Lambert für 40 Pfund verpfändet, 65 Morgen, die wohl das dreifache werth waren. Der Verpfänder ſollte wieder in Beſitz treten, wenn auf oder vor Michaeli 1580 die Summe zurückgegeben würde. Dieß geſchah; das Gut ward aber zurückgehalten unter dem Vorwande, daß erſt andere Schulden des alten Shakeſpeare an Lambert getilgt werden müßten. Die Lamberts hatten große Verbindungen; der alte Shakeſpeare dagegen nennt ſich noch 1597 in ſeiner Klageſchrift arm und von wenigen Freunden und Connexionen. Erſt in dieſem Jahre wagte er zu klagen, denn erſt nun ſchien er mehr Mittel zu erhalten, die Klage

zu unterstützen. Solcher kleiner Anzeigen stellen sich nun mehrere ein, wie der Wohlstand der Familie sich hob. Aus der Zeit der großen Hungersnoth von 1597 hat man ein Verzeichniß des in Stratford vorräthigen Getreides; in der Liste ist John Shakespeare gar nicht erwähnt, wahrscheinlich weil er im Hause seines Sohnes wohnte, der sein Vermögen gern in seiner Vaterstadt anlegte; William Sh. ist mit 10 Quarters verzeichnet, einer vergleichsweise großen Quantität. Im Jahre 1598 besitzt Shakespeare eines der besten Häuser in einem der besten Theile von Stratford, das sogenannte große Haus oder Newplace. In den Jahren 1601—1603 weiß man, daß er drei verschiedene Grundstücke in seiner Vaterstadt kaufte, und 1605 machte er den größten seiner bekannten Erwerbe in dem Kaufe einer noch lange nicht abgelaufenen Pacht der großen und kleinen Zehnten in Stratford, Altstratford, Bishopton und Welcome um baare 440 Pfund. Fortwährend findet man ihn in dieser Weise seit 1597 in finanziellen und ökonomischen Angelegenheiten beschäftigt, die von einem steigenden Wohlstande zeugen. Collier berechnet zuletzt sein Einkommen auf jährliche 400 Pfund. In einem Tagebuche des Pfarrers Ward in Stratford, das von 1648—79 reicht, heißt es sogar, er habe gehört, Shakespeare habe in seinen älteren Jahren jährlich 1000 Pfund ausgegeben, ein Beweis wenigstens, daß er in dem Rufe eines sehr reichen Mannes stand.

In dem ersten Rausche seines jungen Glückes setzte Shakespeare, scheint es, das lockere Leben fort, wie er es in Stratford getrieben hatte. Das Verhältniß zu jenem anziehend-häßlichen Weibe zeigt ihn uns in einer gemeinen Leidenschaft befangen. Den Freund selbst findet der Dichter von gefährlicher Gesellschaft umgeben; er sieht zuerst durch die Finger gegen seine Jugendfehler, weil er einen guten Kern in ihm weiß; doch macht ihn nachher das Herandrängen der häufigeren Versuchung bange. Er fürchtet die Folgen der Verleumdung, die gegen die Empfindlichkeit des guten Rufes abstumpfen, er hat die zu große Leutseligkeit und Herablassung seines Lieblings

zu rügen. Wie in dem Freunde, ſo hat der Dichter aber auch auf ſeine eigene Vergangenheit ſtrafend zurückzuſehen. Er bekennt ſich zu verhehlten, zu verborgenen Fehlern, durch die er gebrandmarkt iſt; er nennt Selbſtliebe ſeine angeborene Sünde und Leidenſchaftlichkeit ſeinen alten Fehler; er klagt ſich einer „beweinten Schuld" an, durch die er dem Freunde Schande mache; wenn dieſer ſich einſt veranlaßt finde, ihn zurückzuſetzen, ſo will er ſich ſelbſt auf ſeine Seite ſtellen, um ſich an ſich ſelbſt und an ſeinem Unwerthe zu rächen. Wir wiſſen nicht, welche beſtimmte Schuld es iſt, die auf Shakeſpeare ſo laſtete und die er zu beweinen hat, doch wiſſen wir eben genug aus ſeinem Leben, um dieſen Ausdruck allenfalls beziehen zu können; und man thut zur Belebung des Bildes, das man ſich gern von dem Dichter machen möchte, immer gut, ſich an die gegebenen Handhaben zu halten, mit voller Bereitwilligkeit, ſie bei beſſerer Kunde wieder aufzugeben. Was den Dichter aber mehr drückt als ſeine Handlungen, das iſt ſein Stand. Und es iſt denkbar, daß die Fehler und Makel, die er ſich ankleben ſieht, vielfach nur dieſe unverſchuldeten ſind, die jene Zeit mit dem Schauſpielerſtande verbunden ſah; möglicherweiſe freilich auch die verſchuldeten, zu denen das Leben in dieſem Stande und der ſtete Reiz der Phantaſie nur allzuleicht verführt. Nichts iſt rührender, als einen ſo großen Geiſt, der wie über den Vorurtheilen aller Zeitalter erhaben daſteht, unter der Wucht dieſer drückenden Volksmeinung faſt erliegen zu ſehen. „Schelte nur, ſagt er im Sonn. 111 dem befreundeten Edlen, ſchelte nur meinethalb mit dem Glücke, der Göttin, die an meinen Uebelthaten ſchuldig iſt, die nicht beſſer für mein Leben vorſah, als mit öffentlichen Mitteln, die öffentliche Sitten erzeugen. Daher kommt es, daß mein Name gleichſam ein Brandmal trägt, und daher iſt meine Natur faſt wie beſchmutzt in ihrem Berufe, gleich des Färbers Hand. Bedaure mich denn und wünſche, ich würde neu geſchaffen; während ich wie ein williger Kranker Eſſigtränke gegen meine Seuche trinken will, und keine Bit-

terkeit für bitter halten und keine doppelte Buße, die ſelbſt ſcharfe Strafen ſchärft".

Die Metamorphoſe, nach der der Dichter hier ſeufzt, die Neuſchaffung ſeines Weſens, ſehen wir nach den wenigen Andeutungen namentlich der letzten Gruppe unſerer Sonnette vor unſeren Augen, ſcheint es, vor uns gehen. Die neue Schöpfung, die er anſtrebt, kann mehrfach verſtanden und gedeutet werden. Schon äußerlich iſt es ganz merkwürdig, daß in die Zeit der Entſtehung dieſer Sonnette die erſten Schritte Shakeſpeare's fallen, mit denen er ſich über ſeine Stellung emporzuheben, in den Stand der Gentry einzutreten, durch Erwerb und Beſitz in Anſehen und Achtung zu fördern ſuchte. Dieſer Schwäche iſt der große Mann offenbar nicht entgangen, ſo wenig wie ſein College Alleyn, der ſogar nach dem Ritterſtande hinaufſtrebte. Die Geſchichte der uns bekannten Schritte zu dieſen Zwecken iſt ſeltſam genug. Man hatte eine Zeit lang überliefert, John Shakeſpeare, William's Vater, habe die Erlaubniß erhalten, ein Wappen zu führen; ein ſolches Inſtrument exiſtirt aber nicht. Wohl aber findet ſich eine Beſtätigung dieſes Wappenrechtes von 1596, die aber ſehr wahrſcheinlich von unſerem Dichter ſelber nachgeſucht war und nicht von dem Vater. Dieß Inſtrument beſagt, die Wappenherolde ſeien glaubwürdig berichtet, daß die Eltern und Vorfahren John Shakeſpeare's von Heinrich VII. für ihre Verdienſte ſeien befördert worden, wovon ſich jedoch in den Archiven keine Spur findet. Es müßte ſich denn die Behauptung auf die Ardens beziehen, die wohl Vorfahren von William Shakeſpeare, aber nicht von John heißen konnten, und die allerdings von Heinrich VII. Gunſt und Beförderung erfuhren. 1599 ward eine Copie des Wappens beſchafft, darin heißt es: der Urgroßvater John Shakeſpeare's ſei von Heinrich VII. mit Land und Lehen begabt worden; dieß iſt der Fall mit William's mütterlichem Urgroßvater, aber nicht mit John's. Der Dichter-Schauſpieler der ſeinem Stande nach ein Wappen nicht in Anſpruch nehmen konnte, ſchob den Namen ſeines Vaters vor, welcher Amtmann und

Friedensrichter gewesen war, und brachte dessen Anspruch mit den Verdiensten seiner mütterlichen Vorfahren in Verbindung. Es ist eine urkundliche Thatsache, daß der Mann (Sir William Dethick), der 1596 und 1599 Wappenkönig war, beschuldigt wurde, daß er Stammbäume fälschte und das Wappenrecht Personen gestattet habe, deren Umstände und Rang in der Gesellschaft ihnen kein Recht zu dieser Auszeichnung gäben; der Fall von John Shakespeare ward ihm ausdrücklich zur Last gelegt. Die Kunstgriffe, die Shakespeare bei diesen Schritten angewandt hat, beweisen hinlänglich wie viel ihm an der Sache gelegen war. In ihr wahres Licht indessen treten alle diese Maaßnahmen zur Erhöhung seiner äußeren Lebensstellung erst durch die Entschlossenheit, mit der Shakespeare seinem Schauspielerstande so früh als möglich zu entrinnen strebte. Es scheint zweifellos, daß er schon bald nach dem Jahre des Thronwechsels 1603, in dem er noch in Ben Jonson's Sejanus spielte, von der Bühne ganz abtrat und seitdem erst in London, später in Stratford nur als Schauspieldichter fortlebte. Diesen Schritt wird ihm Niemand verargen wollen. Denn man muß sich wohl erinnern, wie weit die Verachtung dieses Standes, wie weit die obrigkeitliche Willkür gegen ihn ging, um zu begreifen, daß eine freie Seele diesen Druck um so weniger geduldig ertragen mochte, je größer der Enthusiasmus für die Kunst und die Freiheit der Bühne war. Hatte doch Elisabeth noch 1581, trotz all ihrer königlichen Gunst gegen die Bühne, ihrem Ceremonienmeister Tylney die Befugniß gegeben, Schauspieler und Schauspieldichter aus jeder Gesellschaft nach Gutdünken in ihren Dienst zu zwingen oder in's Gefängniß zu werfen! So die Kunst „im Zungenzaume der Obrigkeit und den Geist mit alberner Censur behaftet" zu sehen, entlockte dem Dichter in seinen Sonnetten in dieser frischesten Blütezeit schon seine lebensmüden Seufzer. Wie wäre es ihm zu verdenken, daß er die Schmach einer solchen Existenz vor Anderen schmerzlich empfand, nachdem er einmal durch die Gunst seines Gönners mit der Ehre und dem Ansehen,

das den Augen der Welt fleckenlos ſchien, Hand in Hand gegangen war? Sind wir in dieſer Zeit der Ausgleichung aller Stände geneigt, die Sitten anderer Zeiten misachtend mit unbilligen Gedanken auf die Schritte hinzuſehen, die Shakeſpeare that ſich äußerlich über ſeinen Stand zu heben, ſo mögen wir mit deſto größerer Befriedigung auf der inneren Stärke weilen, mit der er ſich über das Vorurtheil hinauszuſchwingen ſtrebte. Daß ihn dieß wirklichen, großen, inneren Kampf gekoſtet hat, begreifen wir nach der Natur der Zeit, in der wir leben, nicht ſo leicht; gleichwohl iſt es nach der tief eindringlichen Behandlung der Fragen über die Vortheile des Standes und der Geburt, die wir in den Dramen dieſer Periode beobachtet haben, außer Zweifel, und was wir in den Sonnetten unmittelbarer laſen, beſtätigt uns ganz darin. Die vorherrſchende Stimmung in dieſen Gedichten, ſo oft der Dichter auf dem Standesunterſchiede des Freundepaares und im beſonderen auf *ſeiner* geſellſchaftlichen Stellung weilt, iſt die Reſignation, das demüthige Gefühl der Herabwürdigung, die Willfährigkeit zu entſagen, die Schmach ſeines Standes und die Flecken, die auf ihm haften, allein zu tragen, dem vornehmen Freunde das Recht einzuräumen, ihn nicht zu kennen, ihn zu verſtoßen. Nur einige Male hebt ſich der Dichter zu dem Selbſtgefühle, ſich über dieß Vorurtheil hinwegzuſetzen, an deſſen Druck ihn jede Stunde mahnte, das zu überwinden darum nicht geringe Kraft erheiſchte. Und wirklich liegt in jenen Stellen jedesmal in der gehobenen poetiſchen Sprache auch die gehobene Stärke der inneren Entſchlüſſe vortrefflich ausgedrückt. Wir haben oben die Stellen gehört, wo er, aus den Gedanken der Selbſtverachtung ſich aufraffend, in der Erinnerung an den Freund die Freudigkeit ſchöpft, ſeinen Stand nicht mit Königen tauſchen zu wollen! Und die andere, wo er, ſeine ganze Welt in ihm ſehend, ſich über den Leumund der Anderen hinwegſetzen und jede Bekümmerniß um Anderer Urtheil in den tiefſten Abgrund ſchleudern will. Mit dieſem Selbſtgefühle in Bezug auf ſeine geſellſchaftliche Stellung

ſcheint ſich aber eine noch gründlichere Neuſchaffung ſeines Weſens verknüpft zu haben. An den verſchiedenſten Stellen der ſpäteren Sonnette, wo ihn eine ernſtere Stimmung erfaßt hat, taucht er mit dem ſcharfen Blicke einer neuen Sittenſtrenge in ſeine Vergangenheit ein, hält ſich einen Spiegel vor, in dem er eine Unwürdigkeit lieſt, die auch nicht von ſeinem Stande abhängig iſt, und er entledigt ſich ihrer, wenn man doch den feierlichſten Worten eines ſo wahrhaften Mannes glauben ſoll, zugleich mit dem Vorurtheile, als ob an ſeinem Stande nothwendig ein ſittlicher Makel kleben müſſe. „Ach es iſt wahr, ſagt er in dem 110. Sonnette, ich ſchweifte rechts und links und machte mich zum buntſcheckigen Narren vor der Welt, beſudelte meine eigenen Gedanken, verkaufte wohlfeil was das werthvollſte iſt, und erneuerte ſtets die alten Fehler der Leidenſchaftlichkeit; ſehr wahr iſt es, ich habe auf die Wahrheit ſchief und ſeltſam geblickt, aber, bei Allem was oben iſt, dieſe Verirrungen gaben meinem Herzen eine zweite Jugend!“ Iſt es nicht als ob Prinz Heinrich auf die Zeit ſeiner Wildheit zurückblickte, die für ihn eine Prüfungszeit war, welche die Auswüchſe ſtarker Leidenſchaft abſchliff? Wir Deutſche können in dem Leben unſerer Goethe und Schiller die fruchtbaren Perioden nachweiſen, wo dieſe vielbegabten, auch zum Böſen begabten, in jugendlichen Affecten und Ausſchweifungen umgetriebenen Männer den Kern des Guten in ſich wiederfanden und zum Ernſt des Lebens und zu der Würde der Sittlichkeit ſich zurückwandten: wir dürfen auch in Shakeſpeare an eine ſolche Metamorphoſe der ſittlichen Läuterung und Umſchaffung glauben, die in ſo reich ausgeſtatteten Menſchen, vielleicht mehr als man glauben mag, eine Nothwendigkeit, eine Entwickelungs- und Durchgangsſtufe iſt, die in einer Art Verbreitung und Regelmäßigkeit bei allen ſtrebenden und tiefbewegten Naturen zu beobachten iſt.

Nicht ſelten hat man die Vermuthung ausgeſprochen, daß Shakeſpeare in der That ſehr weſentliche Eigenheiten ſeiner Natur in ſeinen Prinz Heinrich übertragen habe. Wäre dieß ausgemacht, ſo hätte

man einen festen und faßbaren Verknüpfungspunkt, der sein Leben mit seiner Dichtung verbände und der zwischen Beiden das innerste Verhältniß auswiese, das uns eine bestimmtere Anschauung der Persönlichkeit und der geistigen Gestalt unseres Freundes gewährte; und es wäre ein Anknüpfungspunkt von so bedeutsamer Art, daß er uns jedes weitere Suchen nach einzelnen zerstreuten Beziehungen zwischen Shakespeare's Leben und Schriften mit einemmale ersparte. Sieht man nun, mit welcher Innigkeit, Liebe und Tiefe der Dichter den Charakter des Prinzen Heinrich angelegt und ausgeführt hat, so wird man schon aus diesem Einen Grunde geneigt, auf jene Muthmaßung wenigstens näher zu achten. Wir wissen eben genug aus Shakespeare's Leben, und haben in seinen Schriften die Vergleichungspunkte in Hülle und Fülle, um diese Annahme nicht wenig gerechtfertigt zu finden. Auch Er hatte sich ja in einem Leben mit ausgelassenen Jugendgenossen umgetrieben; er fühlte sich unter unglücklichen Familienverhältnissen unheimlich im Hause; er ergriff einen herabgewürdigten, ja nach seiner eigenen Ansicht herabwürdigenden Stand und Beruf; er blickte, sahen wir eben, reuig auf die Fehler einer leidenschaftlichen Natur zurück und rang sie abzuschütteln. Von dem Dichter der Venus und jener letzten Reihe seiner Sonnette glaubt man gerne, auch ohne die kleinen Andeutungen der biographischen Documente, daß er eine gute Weile in dem Irrgarten der Liebe sich umgetrieben habe. Hat man aber dann in den Sonnetten das liebevolle Gemüth beobachtet, das in dem Verhältnisse zu dem jungen Freunde jenes kleine, aber reine innere Leben, von nicht großer Bedeutung an sich, so tief und sinnig durchlebte, so begreift man noch weiter, daß derselbe Dichter zu der preiswürdigen Verklärung der Leidenschaft der Liebe in Romeo und Julie sich erhob, ja daß er in inneren Vorgängen die Quellen der Eifersucht eines Zurückgesetzten fand, die er später im Othello mit so furchtbarer Wahrheit schilderte; man sieht aus diesen Dichtungen wie aus den in den Sonnetten angedeuteten Lebensverhältnissen auf eine Natur hindurch,

welche die Leidenſchaft in ſich ſo durchgährte, daß eine Läuterung unausbleiblich war. Sagt uns der Dichter in der angeführten Stelle die Wahrheit, daß er aus ſeinen Verirrungen ſich zu einer zweiten beſſeren Jugend erhoben, ſo gilt von ihm ſelbſt ſein Spruch, daß die beſten Menſchen aus Fehlern gebildet ſeien und meiſt beſſer würden, wenn ſie ein wenig ſchlecht waren; ſo hat er an ſich ſelbſt, wie ſein Prinz Heinrich, bewährt, daß das ein fruchtbarer Acker iſt, auf dem das üppigſte Unkraut wächst, ſo lange er nicht beſtellt iſt, und daß geſunde Beeren am beſten neben Früchten ſchlechterer Art gedeihen und reifen. Dieſe innere Reinigung hätte in ihm, ſeinen Sonnetten zufolge, den Anſtoß gefunden durch den Umgang mit ſeinem edlen Freunde. Wie ſein Heinrich aus einer höheren Lebensſphäre herabneigte zu Natur und ſchlichter Einfalt, ſo ſtrebte er aus ſeinem niederen verſtoßenen Daſein empor nach edler Sitte und einem ehrenhaften Stande; auf einem umgekehrten Wege kam er zu der Kenntniß der höheren und niederen Schichten der Geſellſchaft, wog ihren Werth und entſog ihnen ihre Würze, und gelangte zu der vollen, allſeitigen Anſchauung der Menſchheit, die wir an ihm, dem Dichter, bewundern und die er ſeinem Prinzen Heinrich geliehen hat. Hat die Freundſchaft mit jenem edlen Jüngling ſo genau und innig beſtanden, wie wir annehmen, und knüpfte ſie ſich in jener Zeit, wo Shakeſpeare dem Grafen Southampton ſeine Lucretia dedicirte (1594), ſo verſtehen wir um ſo beſſer, warum der Dichter gerade um dieſe Zeit jenes Gedicht von der Freundſchaft ſchrieb, den Kaufmann von Venedig, da ihm Southampton zu ſeiner Betheiligung bei dem Globe, zu ſeinem Zuge nach dem goldenen Vließe eine Summe von hohem Belange gegeben haben ſoll, wie Antonio ſeinem Freunde. Fühlte ſich der unebenbürtige Dichter in der That ſo beglückt, wie es die Sonnette ſagen, in jener Freundſchaft, in der ſein geiſtiger Werth die Ungleichheit des äußeren Standes ausgleichen mußte, ſo verſtehen wir um ſo beſſer, warum er, wieder gerade um dieſe Zeit, die Geſchichte jener armen Helena ſchrieb,

und warum er mit so großem Nachdruck dort den Hergang schildert, „wie die durch die Kluft des Glücks Getrennten durch die Natur dahin gebracht werden, sich wie Ebenbürtige zu verbinden". Wir verstehen nun auch, warum der gemeinsame Kern so vieler Stücke dieser Periode in jener stets wiederholten Lehre gelegen war von dem allein wahren Adel der Tugend und des Verdienstes, warum der Sinn aller Shakespeare'schen Dichtung dieser Zeit die Abneigung gegen allen Schein, gegen allen Flitter und falsche Zierde so eindringlich aussprach. Alle die tausendfachen Erwägungen über das Wesen und den Werth des Menschen, über reales Verdienst und eingebildeten Adel, lassen sich auf die Eine große Bewegung zurückbeziehen, die Shakespeare in dieser Zeit ausfüllte, auf das Verhältniß zu seinem Freunde und auf seine Zerfallenheit mit seinem Stande, auf den merkwürdigen inneren Kampf, in dem er die Vorurtheile der Welt zu überwinden strebte. Wir haben gesehen, daß es ein großer Kampf in ihm war, den er nicht in kaltem Heroismus mühelos überstand, in dem er vielmehr in schwachen Stunden Niederlagen erlitt; wir begreifen daher, daß er Jahre lang seine Seele bewegte und in den Schriften dieser Periode sich so gründlich ausdrücken mußte. Indem wir umgekehrt wieder aus dieser gründlichen Beschäftigung seiner Dichtungen mit den Gegensätzen des Scheins und Wesens auf die Züge aus seinem Leben zurückschließen, verstehen wir besser, warum der Dichter seinem Schauspielerstande so tief abhold war und zuletzt entsagte: denn diese Kunst macht ganz eigentlich aus dem Scheine einen Beruf. Alles zusammengefaßt aber glaubt man eine gewisse Nothwendigkeit zu erkennen, daß des Dichters größte Entwürfe in der Zeit eben dieser inneren Bewegungen in solchen Schöpfungen wie der Kaufmann von Venedig und in solch einem Charakter wie Prinz Heinrich culminiren mußten. Denn wie gerne mußte er sich in einem Wesen spiegeln, das er auf jenen höchsten Standpunkt rückte, auf dem es dem Menschen möglich geworden ist, selbst das letzte Vorurtheil, auf Vorurtheile mehr als nöthig ist

zu achten, von ſich abzuſtreifen; den üblen Schein nicht anzuſchlagen wo er ſich guter Zwecke bewußt iſt; den guten Schein nicht anzuſtreben wo die gute That vollbracht iſt und ſich an dem Selbſtbewußtſein genügen zu laſſen, das des äußeren Lobes und Lohnes nicht bedarf und des äußeren Tadels und Abbruchs nicht achtet.

Wohl mag man alſo glauben, daß gerade in den weſentlichſten Beziehungen in dem Prinzen Heinrich der Charakter unſeres Dichters objectiv geworden ſei, daß er in den dürftigen Umriſſen der Chronik einen Rahmen erkannt habe, in den er das Gemälde ſeiner eigenen Natur einziehen dürfe. Streng beweiſen kann man dieß allerdings nicht. Es gibt aber Eine Erwägung die in dieſer Beziehung mächtiger iſt, als alle ſchriftmäßigen Belege. Ein Charakter dieſer unſcheinbar-trefflichen Art und von ſo unmerkbar tiefgelegtem Adel kann nur aus den Erfahrungen des eigenen Seins und Lebens geſchildert werden. Die Züge der Heuchelei und des Leichtſinns, des kriegeriſchen Ehrgeizes und der Ruhmſucht, des Geizes und der Verſchwendung, die Furchen die der ſcharfe Pflug der Liebe oder Eiferſucht in die Gemüther zieht, kann ein geiſtreicher und lebenserfahrener Menſch dem Menſchen neben ihm abſehen, auch wenn er wenig von all dem ſelber in ſeiner Anlage trüge. Aber jene glanzloſe Tugend der äußerſten Selbſtbeſcheidung, die Reſignation des Selbſtbewußtſeins, die Verachtung des Scheins, dieß ſind Eigenſchaften, die in den Menſchen ſelten vermuthet und ſchwer in ihren Quellen, ſo wie es in Heinrich IV. geſchieht, durchſchaut werden, ohne daß der Beobachter ſelbſt in ſich ein Maaß der fremden Tugend hätte und ihre Züge aus ſeinem eigenen Inneren kennte. Man kann ohne Zwang aus Shakeſpeare's Leben und Schriften einzelne ſolcher Züge zuſammenſtellen, die ihn vielfach mit ſeinem Prinzen in Vergleichung bringen; allein weit bedeutſamer für dieſe Vergleichung iſt es, wenn man mit dem geſammten Weſen dieſes ſeines Lieblings den geſammten Eindruck ſeiner Werke zuſammenhält, in denen ſein Charakter in größeren Umriſſen geſchrieben ſteht. Alles was dieſe Werke und ihre Entſtehung

am ſchlagendſten charakteriſirt, läßt ſich auf dieſelben Grundbegriffe zurückbeziehen, auf die er die Natur ſeines Prinzen gebaut hat. Seine Kunſt wie ſeine ethiſche Weisheit athmet überall dieſelbe ungeſchminkte Wahrheit, die er dieſem geliehen hat; dieſelbe Verſchmähung aller überlieferten Regel, in dem Bewußtſein, auch ohne Regel das Maaß des Schönen und Guten zu treffen; denſelben Grundſatz, das Leben in ſeinem vollen Ganzen und nach allen Seiten zu faſſen. Ganz wie in Heinrich's Weſen iſt auch in Shakeſpeare Alles was Schein, Glanz und falſcher Prunk heißen kann, wie abſichtlich hinweggeworfen; und wie für das Auge des gewöhnlichen Leſers der königliche Heinrich unbeachteter und reizlos in die Zufluchtſtätte ſeiner beſcheidenen Eingezogenheit zurücktritt, ſo lag den Jahrhunderten nach Shakeſpeare der Edelſtein in ſeinen Werken verborgen. Von dem wüſten Scheine betrogen ſah man Barbarei, wo die höchſte Kunſt ordnend gewaltet hatte, und rohe Sitten, wo der reinſte Adel des Gemüths und eine geprüfte Weisheit die ſtrengſten Geſetze des ſittlichen Lebens lehrte. Glanzlos wie dieſer Ausgang der nächſten Wirkungen von Shakeſpeare's glänzenden Werken war, war auch ihr Eingang in die Welt. Als Shakeſpeare verſchmähte, ſich weiter zum „buntſcheckigen Narren vor der Welt“ zu machen, als er ſich von der Bühne auf ſeine Dichtung zurückzog, war auch dieß eine unwillkürliche Wendung, die dem ganzen tiefen Zuge ſeiner Natur von dem Scheine nach dem Weſen hin entſprach. Vor ihm, kann man ſagen, war der Dichter im Solde des Schauſpielers, der Kern der Kunſt ungelöst in der Schale; ſeitdem aber Shakeſpeare der dramatiſchen Dichtung ſelbſtändigen Werth verlieh, ward von ſelbſt die vergängliche Schauſpielkunſt der Dichtkunſt unterworfen und die Form in den Dienſt des Geiſtes gezwungen. Aber er legte darum auf ſeine Werke nicht mehr Werth, als der Geringſten Einer, die vor und neben ihm Schauſpiele dichteten; er ſorgte wenig um ihren Druck, gar nicht um ihre Sammlung und ihre reine und ächte Geſtalt. Beſcheiden und ſchweigend legte er dieß große

Vermächtniß in die vielbewegte und zerſtreute Zeit, und wie ſein Heinrich von ſeinen Thaten, ſo ging er ſorglos von ſeinem Ruhme hinweg. Noch in einem viel höheren Punkte drückt ſich jener innerſte Charakterzug des Dichters, nach dem er in den Kern aller Dinge, auf Wahrheit und reine Natur drang, in dem ganzen Verhältniſſe ab, in dem ſeine Dichtung, im Vergleiche zu der Dichtung anderer Zeiten und Völker, zu dem wirklichen Leben ſteht. Das Alterthum, in glücklicher Totalität des Lebens, kannte nicht den Gegenſatz von Natur und Convention; die mittleren Zeiten erſt brachten uns mit der Ausſchweifung des Geiſtes die Abirrung des Lebens von dem Quelle einfacher Natürlichkeit. Die ganze Dichtung der Ritterzeit war mit den conventionellen Geſtaltungen des Lebens dieſer Zeiten in ungeirrter Eintracht. Auch das Epos der Italiener, das Drama der Franzoſen und Spanier ging damit Hand in Hand. Aber die germaniſche Kunſt hat ſich ihre Aufgabe nicht ſo einfach geſtellt. Sie nahm nicht ſo orthodox das Leben hin wie ſie es fand, ſie ſetzte ſich von dem proteſtantiſchen Geiſte bewegt, in Oppoſition mit dem Brauche, wo er ein Misbrauch der Gewohnheit geworden war; das Ideelle liegt in ihr nicht wie in der ſüdlichen Kunſt in verfeinerten Formen, ſondern in dem Rückblick auf eine urſprüngliche Reinheit des Lebens, in dem Beſtreben den menſchlichen Verhältniſſen und Zuſtänden die Natur und Wahrheit wiederzugeben, die unter den willkürlichen Satzungen der Convention verloren gegangen ſind. Dieſen oppoſitionellen Stand der idealen Kunſt gegen das reale Leben hat in den germaniſchen Nationen kein anderer als Shakeſpeare angegeben. Seine Vorgänger ſchon haben ihn begonnen, ſie ſind aber dabei in den Gegenſatz der roheſten Natur verfallen; aber Er ermäßigte dieſen Widerſtand in weiſer Beſchränkung; und ſo vermittelt überkam dann die deutſche Dichtung im vorigen Jahrhundert von Shakeſpeare denſelben Standpunkt, auf dem ſie ſich ſchnell ſo geſchäftig erwies.

Anmerkungen.

Unter Gervinus' schriftlichem Nachlaß befanden sich zwar zahlreiche kleine Zettel mit Notizen, die sich auf die fortlaufenden Erscheinungen auf dem Gebiete der Shakespeare-Literatur bezogen. Aus der Summe dieser Notizen, während der Lectüre der bezüglichen Werke niedergeschrieben, war jedoch klar zu ersehen, daß sie keineswegs alle zur Bereicherung einer neuen Auflage bestimmt waren, sondern daß sie — als Collectaneen — noch einer Prüfung und Auswahl des verewigten Verfassers unterliegen sollten. Die meisten dieser Notizen bezogen sich auf bestimmte Werke und bestanden theils in kurzen Citaten, theils in Gegenbemerkungen mit Bezug auf die Anschauungen Anderer. Das Meiste war so knapp und oft nur in Andeutungen gegeben, daß dafür — auch wenn die Absicht des Verfassers für eine spätere Verwerthung zu erkennen gewesen wäre — eine geeignete Form oder Placirung in vielen Fällen fast unmöglich war.

Aus diesen Ursachen bin ich sehr zurückhaltend in der Benutzung jener Collectaneen gewesen. Auch von ein paar größern Blättern, die rein polemischer Natur sind, habe ich nichts mitgetheilt, da es mir sehr fraglich erschien, ob Gervinus selbst diese Polemik einer neuen Auflage seines Werkes würde beigefügt haben.

In meinen eigenen, von den Gervinus'schen Notizen unabhängigen Ergänzungen war ich noch mehr verpflichtet, mich nach ganz bestimmten Grundsätzen auf gewisse Grenzen zu beschränken. Daß ich dem ästhetischen Urtheil des Verfassers nirgends meine eigenen Anschauungen entgegensetzte, war selbstverständlich. Aber auch bei denjenigen Anmerkungen, die aus neueren Forschungen hervorgegangen sind, oder bei Zusätzen solcher Textstellen, deren Ver-

vollständigung mir aus bestimmten Gründen von Wichtigkeit erschien, hatte ich mit großer Strenge über die Ausdehnung meiner eigenen Thätigkeit zu wachen. Ich mußte es z. B. vermeiden, dort Zusätze, Ergänzungen zu machen, wo es aus der ganzen Tendenz des Gervinus'schen Werkes hervorging, daß er auf die eine oder andere Seite der Darstellung überhaupt kein Gewicht legte. Dieß ist z. B. in den Angaben der Fall, die sich auf die Quellen zu den Shakespeare'schen Stücken beziehn. Da das Verhältniß des Dramatikers zu den Quellen, auf welches ich in meinem jüngst erschienenen Buche („Shakespeare; sein Leben und seine Werke") besonderes Gewicht gelegt habe, von Gervinus der ganzen Tendenz seines Werkes entsprechend nur in ganz kurzen Angaben berührt worden ist, so war es nicht meine Aufgabe, ihn nach dieser Seite hin zu ergänzen. Nur in solchen einzelnen Fällen ist dies geschehen, wo es galt, eine von ihm selbst berührte Frage zu einem bestimmteren Resultat zu führen.

Aehnliches gilt von demjenigen Theile des Buches, in welchem die Persönlichkeit des Dichters und seine Lebensverhältnisse besprochen werden. Auch hier lag eine ganz knappe und allgemeine Behandlung des Stoffes in Gervinus' bestimmter Absicht. Und die wenigen Notizen in meinen Anmerkungen, die dies Gebiet berühren, haben ebenfalls nur den Zweck, einige von Gervinus selbst angedeutete Momente zu erläutern.

So glaube ich in allen Punkten mit derjenigen Zurückhaltung verfahren zu sein, welche meine Aufgabe einer bloßen Redaction bedingte, und welche von der Pietät unzertrennlich war, die einem solchen Werke und dem Gedächtnisse seines Schöpfers gebührte.

Rudolph Genée.

S. 32. Ueber Shakespeare's Geburtstag. Nach dem von Halliwell (in dessen kostbarer Prachtausgabe) mitgetheilten Facsimile aus dem Taufregister lautet die den Dichter betreffende Eintragung:

1564	
April 26	Gulielmus Filius Johannes Shakspere.

Auf dem Grabmonumente des Dichters heißt es, er sei am 23. April 1616

„im dreiundfünfzigsten Lebensjahre" gestorben. Es bleibt fraglich, ob dazu der 23. April als Geburtstag paßt.

S. 32. „Daß Wilhelm das Fleischerhandwerk seines Vaters erlernt habe." Diese Nachricht befindet sich in handschriftlichen Mittheilungen eines gewissen Aubrey, etwa aus dem Jahre 1680. Derselbe fügt in alberner und für seine Glaubwürdigkeit charakteristischer Weise hinzu: Wenn der junge Shakespeare ein Kalb geschlachtet, so habe er es in hohem Stil gethan und eine Rede dabei gehalten. Die Lebensgeschichte des Dichters von G. Rowe (1709), der sich zum Theil auf Mittheilungen des Schauspielers Betterton stützt, enthält, wie es scheint, noch die zuverlässigsten Angaben.

Zu den verschiedenen Behauptungen, was Alles Shakespeare gewesen sein soll (so auch Advokatenschreiber), bemerkt Gervinus einmal auf einem vorliegenden Zettel: „Alles was man für diese Dinge anführt, beweist nur, daß er ein Beobachter war, nicht ein Eingeweihter aller Dinge."

S. 33. „Ben Jonson durfte sich neben ihm fühlen und von ihm sagen, daß er wenig Latein und weniger Griechisch besessen habe." Ben Jonson thut diese Aeußerung allerdings in seinem prächtigen Gedichte, das er der ersten Folio-Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen (1623) beigegeben hatte, unter der Ueberschrift: »To the Memory of my beloved the Author Mr. William Shakespeare.« Dies Gedicht ist aber von der ersten bis zur letzten Zeile eine so außerordentliche, kaum zu überbietende Verherrlichung Shakespeare's, daß ich den Vers

And though thou hadst small Latine, and lesse Greeke, etc.

nicht in dem Sinne nehmen möchte, als sollten Shakespeare's Verdienste damit geschmälert werden. Der Sinn der ganzen Stelle in dem Gedichte ist: „Und wußtest Du selbst auch wenig Latein und weniger Griechisch, so fehlt es nicht an Namen auch aus jener Zeit, um Dein Lob zu verkünden; denn selbst Aeschylus, Sophocles u. s. w. müßten der Gewalt Deiner Sprache Bewunderung zollen."

S. 41. „In seinem Testament bedachte er sie nur kahl und karg mit seinem zweitbesten Bett." So heißt es in dem sehr genau ausgeführten Testamente, das des Dichters Unterschrift trägt, wörtlich: Item, gebe ich meinem Weibe mein zweitbestes

Bett nebst Zubehör. (My second best bed, with the furniture.) Es sind seither wiederholte Versuche gemacht worden, solche Umstände, die das eheliche Verhältniß des Dichters als ein ungünstiges erscheinen lassen, in anderm Sinne zu erklären, aber ohne eigentlichen Erfolg.

S. 78. „Die Tragödie Gorboduc oder Ferrex und Porrex" wurde erst 1565 gedruckt, war aber schon früher aufgeführt worden. In dieser ersten eigentlichen Tragödie, die wir von den Engländern kennen, wurde auch zuerst der Blancvers (unsere ungereimten fünffüßigen Jamben) eingeführt. Das interessante Stück ist in Dodsley's Collection of old plays und in den Heften der Londoner Shakespeare-Gesellschaft (1847) wieder abgedruckt worden. Auf dem Titel des alten Buches wird als Verfasser für die ersten drei Akte Thomas Norton, für die andern beiden Acte Th. Sackville (Lord Buckhorst) genannt.

S. 114. „.. wo wir in deutscher Uebersetzung Stücke der englischen Bühne besitzen." — So ist des Nürnberger Dramatikers Jakob Ayrer († 1605) „Tragedia von dem Griechischen Keyser zu Constantinopel, und seiner Tochter Pelimperia" eine Nachbildung von Kyd's »Spanish tragedy«, und auch bei andern Ayrer'schen Stücken (deren erste Ausgabe 1618 erschien) sind englische Vorbilder unverkennbar, worauf schon L. Tieck in seinem „Deutschen Theater" (1817) aufmerksam machte. — Viel wüster sind die Nachbildungen englischer Stücke, welche der i. J. 1620 erschienene Band „Englische Comedien und Tragedien" enthält.

S. 131. **Titus Andronicus.** Die Stelle in Ben Jonson's »Bartholomew Fair« lautet wörtlich: „Diejenigen, welche noch immer den Jeromino und Andronicus als die besten Stücke bezeichnen, würden damit nur beweisen, daß ihr Urtheil in den letzten 25 oder 30 Jahren nicht fortgeschritten sei."

S. 143. **Perikles.** „.. daß George Wilkins 1608 eine Novelle zusammensetzte" ꝛc. Neuerdings (im Jahrbuch III.) hat N. Delius die Hypothese aufgestellt, daß dieser George Wilkens auch der ursprüngliche Verfasser des Drama's Perikles sei.

S. 144. **Heinrich VI.** „Die beiden letzten Theile von Heinrich VI. sind von Shakespeare nach einem vorhandenen Original gearbeitet." (Und weiter S. 150—160.)

Gervinus theilt hier noch Malone's Ansicht, die derselbe in einer sehr ausführlichen Abhandlung zu begründen suchte. Malone hielt R. Green für den ursprünglichen Verfasser. Neuerdings ist man mehr und mehr von dieser Ansicht zurückgekommen, und auch die Annahme von A. Dyce, daß der Verfasser der in den Jahren 1594 und 1595 erschienenen Stücke »The first Contention« etc. und »The true tragedy« etc. Marlowe gewesen sei, ist keineswegs stichhaltig. Ich stehe in diesem Falle der Ansicht von Gervinus durchaus entgegen, und hege die feste Ueberzeugung, daß beide hier angeführten Drucke nur Verstümmelungen der eigentlichen Shakespeare'schen Stücke sind, nicht aber deren Vorbilder. Ob nun jene Stücke selbst nach ältern und uns unbekannt gebliebenen Dramen gearbeitet sind, bleibt eine offene Frage.

Ulrici (in der 3. Aufl. seines Werkes), Alex. Schmidt (Neu revidirte Schlegel-Tieck'sche Shakespeare-Ausgabe) haben die Frage, ob die in den alten Drucken von 1594 und 1595 uns vorliegenden Stücke einen Andern als Shakespeare zum Verfasser haben, gründlich erörtert und entschieden verneinen müssen. Die Malone-Dyce'sche Ansicht scheint nach allen Erwägungungen nicht mehr haltbar. (Vergl. auch mein Buch: „Shakespeare; sein Leben u. s. Werke", S. 157—166.)

Unter den hinterlassenen handschriftlichen Notizen von Gervinus befindet sich auch ein Zettel, welcher Einiges über diese Streitfrage enthält. Die Bemerkungen knüpfen an Ulrici's Abhandlung über diesen Gegenstand und obwohl Gervinus gegen einige Bemerkungen replicirt, so hält er doch an seiner Meinung über Greene's Autorschaft keineswegs mehr fest. Er sagt u. A.: „Daß die Stücke weder Greene gehören (wie Collier wollte), noch Marlowe (wie A. Dyce vermuthete), hat Ulrici gelungen gezeigt." Er (Gervinus) wolle sich auch nicht darauf erpichen, daß die Stücke von Greene sein sollen; daß sie aber Shakespeare's eigene Arbeit seien, möchte er dennoch nicht zugeben.

S. 176. **„The Taming of a Shrew"**, jenes Stück (gedruckt 1594), das Shakespeare's Taming of the Shrew vorausging, und welches Gervinus hier kurz erwähnt, zeigt auch in dem äußerlichen Gewande eine Uebereinstimmung, welche eine Vergleichung beider Stücke besonders interessant macht. Das ältere Stück ist bereits in den »Six old plays«, neuerdings in den Publicationen der englischen Shake-

speare-Gesellschaft (1844) abgedruckt. Die Einleitung mit dem betrunkenen Kesselflicker ist auch in jener alten Widerspenstigen enthalten, dort aber ist diese Geschichte bis zum Ende des Stückes durchgeführt, während sie in der Shakespeare'schen Posse ohne Fortgang und ohne Ende bleibt. Es mag dies wohl darin seinen Grund haben, daß in dem Manuscript, dessen die Herausgeber der Folio-Ausgabe sich bedienten, jener Schluß schon fehlte, vielleicht weil er — um nicht die Schlußwirkung der Hauptkomödie zu schwächen — nicht mehr aufgeführt wurde.

S. 208. **Verlorne Liebesmüh.** „— in Holofernes den italienischen Sprachmeister Florio nachgebildet." Diese Deutung älterer englischer Kritiker ist später entschieden bestritten und daneben hervorgehoben worden, daß Name und Charakter des Holofernes Rabelais' „Gargantua" entnommen ist. In den Hauptzügen finden wir den Pedanten auch in unsers Gryphius „Horribilicribrifax", und zwar in dem Schulmeister Sempronius wieder.

S. 236. **Sommernachtstraum.** „Die Zeit der Entstehung des Stückes, das zu Ehren der Vermählung irgend eines hohen Paares geschrieben sein mag, setzt man um 1594—96."

Erwiesen ist nur, daß der Sommernachtstraum schon vor 1598 existirt hat, da das Stück in Meres' »Palladis Tamia« 1598 mit erwähnt ist. Die Hypothese, daß es ursprünglich ein Gelegenheitsstück gewesen, führte zu zwei verschiedenen Annahmen. Einige wollten es auf die Hochzeit des Lord Southamton beziehn, welche aber erst im Jahre 1598 stattfand; Andere haben in neuerer Zeit auf die Vermählung des Grafen Essex hingewiesen, wonach es schon 1590 hätte entstanden sein müssen. Beiden Annahmen stehn viele und ziemlich entscheidende Gründe entgegegen. (Ich verweise hier auf A. Schmidt's Einleitung in der neuen Schlegel-Tieck'schen Ausgabe.) Die Annahme des Jahres 1594 oder 95 für die Zeit der Entstehung wird besonders dadurch unterstützt, daß in diesem Jahre nach vorhandenen Berichten ein entsetzlich kalter Sommer in England geherrscht, und daß Titania's Schilderung (im 2. Akte) von der völlig verkehrten Jahreszeit auf jene Berichte über den mißlichen Sommer von 1594 genau paßt.

S. 245. »Robin Goodfellow, his mad prankes and merry jest's.« — Erwähnt wird der Kobold Robin Goodfellow schon in den 1584 erschienenen »Discoveries of Witchcraft«. Auch Tarlton in »Newes out of Purgatory« und Nash in den »Terrors of the Night«

(1594) sprechen von den lustigen Streichen der Robin Goodfellow's, Elfen u. s. w. Ob nun die »mad prankes and merry jest's« erst aus jenen früheren Erwähnungen entstanden sind, oder die ursprüngliche Quelle waren, muß — da von dem Volksbuche nur der Druck von 1628 vorliegt — dahingestellt bleiben.

S. 257. **Romeo und Julie.** „... die neuesten Editoren aber für ... des noch jüngern Dichters halten." Hierbei muß jedoch bemerkt werden, daß auch unter den neueren Editoren noch manche, und zwar hervorragende, jenen ältern Druck von 1597 nur für eine verstümmelte Ausgabe des echten Textes halten, wie er in den späteren Ausgaben uns vorliegt. Diese Ansicht ist neuerdings besonders von den Herausgebern der Cambridge-Edition (Cambridge u. London, 1863—66) Clark und Wright, sehr bestimmt vertreten.

S. 263. Luigi da Porto, der die Geschichte von Mässuccio aufnahm und wesentlich bereicherte, war auch der Erste, der das Ereigniß nach Verona verlegte. — Daß schon vor Shakespeare der Stoff als Drama behandelt und in England aufgeführt worden, erfahren wir schon aus dem Vorwort von A. Brooke, der leider das Stück, das er aufführen sah, nicht näher bezeichnet. Dunlop (Gesch. der Prosa-Dichtungen, deutsch von Liebrecht) und neuerdings Klein (Geschichte des ital. Drama's) haben auf das italienische Stück »La Hadriana« von Luigi da Groto hingewiesen. Es bleibt fraglich, ob dieses und das von Brooke erwähnte Stück identisch sind, noch fraglicher, ob Shakespeare das italienische Stück gekannt hat.

S. 290. **„Der Kaufmann von Venedig** fällt der Zeit seiner Entstehung nach vor Romeo und Julie und den Sommernachtstraum."

Gervinus steht mit dieser Annahme der bisherigen Meinung der meisten Kritiker entgegen, die das Stück in die mitttlere Periode setzen. Doch haben neuerdings sich wieder Stimmen dafür erhoben, daß der Kaufmann von Venedig, wie auch Gervinus annimmt, in eine frühere Zeit zu setzen sei. Es können jedoch dafür nur innere Gründe geltend gemacht werden. Die ersten Quartausgaben des „Sommernachtstraum" und des „Kaufmann von Venedig" erschienen in einem und demselben Jahr (1600), während die erste Ausgabe von Romeo und Julie schon 1597 erschienen war. Die Jahreszahlen der alten Drucke geben uns jedoch wenig Anhalt für die Zeitbestimmung der Stücke. So ist z. B.

auch schon der Kaufmann von Venedig nebst dem Sommernachtstraum 1598 von Meres erwähnt, und liegt uns doch erst in einer Ausgabe von 1600 vor. Von Titus Andronikus und Perikles, entschieden zu den frühsten Arbeiten des Dichters gehörend, haben wir nur Ausgaben aus den Jahren 1600 und 1609.

S. 343. **Richard der Dritte.** „So ist, sagt der Dichter des Geistes Richard's" ꝛc. The Ghost of Richard the Third war der Titel eines im Jahre 1614 gedruckten Gedichtes. Dasselbe zerfällt in drei Theile: Sein Charakter, seine Legende und seine Tragödie. Die Dichtung wurde 1844 von der Shakespeare-Society neu herausgegeben.

S. 353. **Richard der Zweite.** „In den Ausgaben vor 1601" ꝛc. Diese Jahreszahl will Gervinus wohl nur auf jenes Complott des Grafen Essex beziehn. Denn gedruckt wurde jene „Parlamentsscene" erst in der dritten Ausgabe von 1608. In demselben Jahre erschien eine nochmalige Ausgabe desselben Druckes mit der Einschaltung auf dem Titel: „Mit neuen Zusätzen der Parlamentsscene, und der Absetzung König Richard's."

Gervinus hält es für zweifellos, daß das im Tagebuche des Dr. Forman erwähnte Stück dasselbe gewesen sei, welches die Freunde des Grafen Essex i. J. 1601 im Interesse des Aufstandes wollten zur Aufführung bringen lassen. Alex. Schmidt (in der neu revidirten Shakespeare-Ausgabe von Schlegel und Tieck) macht gegen diese Annahme die Einwendung: Ob es wohl denkbar sei, daß neben dem so bekannten und anerkannten Werke Shakespeare's ein anderes i. J. 1601 schlechtweg „das Stück von Richard II." heißen konnte. Andererseits aber würde der Inhalt des von Forman erwähnten „Richard" viel mehr zu dem besondern Zwecke jener von den Freunden des Essex gewünschten Aufführung stimmen. Die Widersprüche, welche zwischen den verschiedenen Ansichten über jenes in den Proceß-Acten erwähnte und über das von Formann angeführte Stück bestehn, sind schwer zu lösen.

S. 381. „Man bezog ihn auf John Fastolf" ꝛc. Da Gervinus hier des Fastolf erwähnt, möchte ich darauf aufmerksam machen, daß im I. Theil Heinrich's des Sechsten schon in der ersten Folio-Ausgabe von 1623 (einen frühern Druck dieses Stückes kennt man nicht) dieser Fastolf Sir John Falstaffe genannt ist, was jeden-

falls die große Unachtsamkeit der Herausgeber kennzeichnet. Auch in den spätern Folio's ist hier nichts geändert, und erst Theobald hatte in seiner Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen den Namen Falstaffe in Fastolf umgewandelt.

S. 447. **König Johann.** Von dem ältern Stücke »The troublesome Reign of King John« erschien 1611 erst die zweite, nicht (wie Gerv. meint) die dritte Ausgabe. Bei diesem zweiten Druck standen aber auf dem Titel nur die Buchstaben W. S.; und in der dritten Ausgabe erst, die jedoch nicht früher als 1622, also ein Jahr vor dem Erscheinen der Folio, gedruckt wurde, war unrechtmäßiger Weise der ganze Name William Shakespeare dazu gesetzt worden.

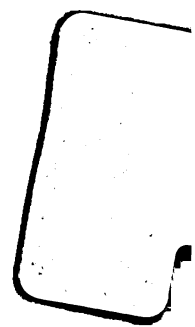
S. 471. **„Maaß für Maaß,** etwas später um 1603 entstanden." Es läßt sich diese Zeit der Entstehung, seit die Echtheit der Nachrichten in den von Cunningham veröffentlichten »Accounts on the Revels of the Court« bestritten worden ist, nicht mehr mit Bestimmtheit sagen, da bei diesem Stücke auch alle andern Anhaltpunkte für eine Zeitbestimmung fehlen.

S. 488. **Die lustigen Weiber von Windsor.** Anmerkung: „Die Quelle der Schnurre zwischen Falstaff und Bach" ꝛc. Für dies Verhältniß finden wir die Quelle eigentlich nur in der Fiorentini'schen Erzählung, welche im Englischen, in der Sammlung »The fortunate, the deceived and unfortunate Lovers« ziemlich treu wiedergegeben ist. In der zweiten von Sh. benutzten Geschichte, aus Straparola's »Tredeci piacevoli notti«, ist die Rache der schlauen und boshaften Weiber an dem eiteln Liebhaber enthalten. Wie kunstvoll der Dichter die Hauptzüge aus diesen verschiedenen Geschichten zusammengelegt und aus Einer Grundidee entwickelt hat, habe ich in meinem „Shakespeare" eingehend nachgewiesen. Die ganzen Quellen findet man bei Simrock.

S. 560—576. **Die Sonnette.** Ueber die Sonnetten-Frage finden sich Aeußerungen von Gervinus in verschiedenen handschriftlichen Notizen. In einer Notiz bekämpft er die von Delius vertretene Ansicht, daß die Sonnette nicht aus persönlichen Beziehungen hervorgegangen, sondern freie Erzeugnisse einer dichterischen Phantasie wären. Gervinus sagt mit Bezug hierauf: „Damit sänke Shakespeare tief unter die phantastischen Romantiker, die durch dergleichen Treibhausphantasieen sich auszeichnen, herab." Und in einem andern Satze: „Er gibt von einem

Sonnett 26 zu, daß es wohl an den Grafen gerichtet sein könnte, was von den vorhergehenden einen hohen Grad von Frechheit voraussetzen würde! (Der Heirathsantrag!) — Aber wer kann denn wissen, wie viel Berechtigung nicht nur, sondern direkter Anlaß gerade zu diesem Thema dieser Gedichte in der geselligen Unterhaltung gegeben sein mochte, wie viel Berechtigung zu dieser Cordialität von dem jungen Menschen ausging?" —

In neuerer Zeit hat in England G. Massey ein umfangreiches Werk über die Sonnetten-Frage (1866) veröffentlicht, worin er diese Gedichte in persönliche und nichtpersönliche, oder wie er es nennt „dramatische", theilt. Shakespeare hätte nach Massey diesen letztern Theil der Sonnette nur im Sinne Anderer gedichtet; und Massey hat ungemein viel Studium und Mühe darauf verwandt, sie in solcher Weise unterzubringen und zu klassificiren. Aber weder durch Massey's unhaltbare Erklärungen, noch durch eine andere Schrift von H. Brown (1870), noch durch Delius Anschauungsweise, welcher im Wesentlichen ganz neuerdings auch Gildemeister in seiner Uebersetzung der Sonnette beigetreten ist, kann die von Gervinus vertretene und hinlänglich begründete Ansicht über die Sonnette, soweit er sich über die allgemeine Bedeutung derselben ausspricht, im mindesten erschüttert werden.

TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
OF
OXFORD
LIBRARY

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.